

RIVISTA D'ARTE

ANNUARIO 1955

VOL. XXX - SERIE TERZA - VOL. V



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI - EDITORE
MCM LVI

Direzione dell'Annuario

GIUSEPPE FIOCCO - GIOVANNI POGGI

UGO PROCACCI - MARIO SALMI

Segretaria di Redazione

MARGHERITA LENZINI MORIONDO

Amministrazione

LEO S. OLSCHKI - Editore

Via della Chiesa 16^r - Cas. Post. 295

FIRENZE

Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentesca

Nel 1932, al Museo di Belle Arti a Mosca fu consegnata dal Museo Storico Statale una tavola del XIII secolo. Questo dipinto (fig. 1) attira l'attenzione non solo per le sue dimensioni insolite (mt. $2,46 \times 1,38$), ma anche per l'eccellente stato di conservazione. I colori di questa tavola splendono come se fosse stata eseguita oggi. Il dipinto del Museo di Mosca è straordinariamente interessante, sia dal punto di vista storico che da quello artistico. Senza tema di esagerare, si può affermare che in questo caso abbiamo a che fare con uno dei monumenti fondamentali della pittura del Duecento, che getta una vivida luce sullo sviluppo di quella scuola che dalla fine del XIII secolo incominciò ad esercitare un influsso dominante.

La storia di questa tavola è la seguente. Il Museo Storico l'aveva ricevuta dal Museo Rumianzev. Qui essa fu conservata a cominciare dal sesto decennio del XIX secolo. Come si riuscì ad accertare, fu portata dall'Italia dal celebre viaggiatore russo e studioso di antichi monumenti cristiani, Piotr Ivanovitch Sevastianov (1811-1866), il quale donò la tavola, insieme a tutta la sua collezione, al Museo Rumianzev. In un rapporto del Museo, pubblicato nel 1864, si legge che nell'ottobre del 1863, P. I. Sevastianov « ha portato dall'estero una nuova ricca collezione di originali. Alcune autentiche icone su tavole, e, fra di esse, una colossale immagine della Madonna con acatisto ai lati dei secoli XI-VII »¹.

¹ *Rapporto del Museo Pubblico di Mosca dalla sua fondazione fino al primo Gennaio 1864*, Pietroburgo, 1864, pag. 101 (in russo).



Fig. 1 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Madonna col Bambino.
 (Mosca, Museo di Belle Arti).

Questa è appunto la nostra tavola che qui figura come monumento di un'epoca anteriore.

Fra i taccuini di P. I. Sevastianov, che si conservano alla Biblioteca Lenin a Mosca, ce n'è uno che si riferisce al suo viaggio all'estero negli anni 1862-63 (collezione Sevastianov, 2357). Su una pagina di questo taccuino, P. I. Sevastianov ha scritto in colonna tutti gli affari che doveva sbrigare a Roma in una giornata del luglio del 1863. Fra l'altro è segnato « B. M. bol. ». A queste parole si può dare una sola interpretazione « Bogiaia Mater bol-sciaia », cioè « Madonna grande ». Evidentemente, P. I. Sevastianov doveva andar a vedere qualche collezione romana, oppure, com'è più verosimile, a prender visione presso qualche antiquario romano di una grande icona della Madonna. Acquistò quest'icona per 2000 rubli, dato che nella scritta che segue se ne parla come di già spedita a Mosca — « Roma. Casse. A Mosca. Museo Pubblico. 2000 P.S./B.M. N. 2516 ». Non vi è dubbio alcuno che qui si tratta della medesima icona, menzionata nel suddetto *Rapporto del Museo Pubblico di Mosca* come una « colossale immagine della Madonna con acatisto ai lati ». La piena coincidenza delle date è a favore di una simile identificazione. Acquistando a Roma questa tavola, P. I. Sevastianov dimostrò, una volta di più, il suo meraviglioso acume di collezionista. Va sottolineato in tutti i modi che lo fece negli anni in cui, fra il largo pubblico, mancava assolutamente ogni interesse per i « primitivi ». Solo con ciò si può spiegare il prezzo relativamente basso pagato da P. I. Sevastianov per un'opera così eminente dell'arte medioevale.

Purtroppo ci mancano dati che permettano di seguire la storia della tavola di Mosca fino al 1863. Da dove proviene, da chi la comprò P. I. Sevastianov, noi non sappiamo.

Il fatto dell'acquisto dell'icona a Roma è di scarsa importanza per poter stabilire a quale scuola appartenga. L'icona poteva facilmente esser capitata nelle mani di un antiquario romano anche provenendo da un'altra città. Perciò solo uno studio approfondito dell'opera stessa potrà fornire la chiave per determinare il suo posto storico nell'arte italiana del XIII secolo.

Nel catalogo del Museo Rumianzev del 1906 nella sezione

della pittura italo-greca ² al numero 656 si trova il seguente accenno all'icona di Mosca: « Madonna in trono col Bambino, quasi di grandezza naturale. Ai lati le storie ». È assai caratteristico che da un monumento dei secoli XI-XII si sia trasformata in un'opera dei secoli XIV-XV. Non bisogna dimenticare che il primo decennio del XX secolo fu un'epoca di passione generale per la pittura italo-greca e cretese. Secondo N. P. Kondakov e N. P. Likhaciov ad esse veniva attribuita la più vasta diffusione, e con esse si connettevano di solito tutti quei monumenti che non si inquadravano nei tradizionali concetti della pittura greca, slava meridionale e russa. Evidentemente, anche i custodi della sezione d'antichità del Museo Rumianzev cedettero a questa tendenza, ed a cuor leggero attribuirono l'icona alla scuola italo-greca dei secoli XIV-XV, con la quale, in realtà, non aveva neppure il più lontano rapporto. Un contributo incosciente a questa medesima tendenza lo diede anche P. P. Muratov, il quale pubblicò l'icona con tre particolari nel numero 18 della *Storia dell'arte russa* ³.

Attribuendo la tavola, senza riserva alcuna, alla scuola italo-greca del XV secolo, Muratov mostrò ancora una volta di essere incline a trascurare il metodo attribuzionistico. È ironia della sorte che proprio Muratov prendesse un monumento italiano del XIII secolo, contro la cui sopravvalutazione era intervenuto con tanta eloquenza.

Quando, su mia iniziativa, la tavola fu consegnata, nel 1932, dal Museo Storico al Museo di Belle Arti a Mosca e sottoposta alla pulitura del colore e ad una radiografia, tutti erano impressionati dal suo stato di conservazione straordinariamente buono, ed a molti sembrava che le figure, e particolarmente i volti della Vergine e del Bambino (fig. 2), fossero stati ridipinti. La radiografia della tavola mostrava chiaramente l'erroneità di quest'opinione. L'opera era realmente pervenuta fino a noi in uno stato di conservazione assolutamente insolito data l'epoca così remota, e tutto il suo stile ed il carattere della fattura indicavano chiaramente il

² Museo Pubblico e Rumianzev di Mosca. Il catalogo della sezione d'antichità: a) *Antichità cristiana*, e b) *Collezione del Museo di Vilensk*, Mosca, 1906, pag. 29.

³ P. MURATOV, *La pittura russa fino alla metà del XVII secolo*, pag. 72, pp. 78-183; E. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence, 1949.

XIII secolo come epoca della sua esecuzione⁴. Solo singole tabelle laterali avevano sofferto dal tempo, ma non dalle ridipinture, e in diversi punti avevano perduto gli strati superficiali del colore. Grazie



Fig. 2 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Particolare della fig. 1.

a ciò su molti volti era venuto fuori il color verde della preparazione pittorica, a suo tempo coperto con ritocchi rosei e bianchi. Queste perdite parziali degli strati di pittura superiori hanno avuto

⁴ Come monumento del Duecento la tavola figura nel *Catalogo del Museo delle Belle Arti*. Vedi Museo Statale delle Belle Arti, *Catalogo della Pinacoteca*, Mosca, 1948, pagg. 33-34, n. 2700. In base alla mia definizione, l'opera viene ascritta alla scuola toscana della seconda metà del XIII secolo.

per conseguenza che le lumeggiature bianche hanno acquistato un'esagerata accentuazione. Alcuni guasti si osservano anche sulle vesti, come pure sui fondi con architetture e paesaggi. Ma nel complesso, sono insignificanti. In quanto la tavola è potuta felicemente sfuggire alle ridipinture, per tanto tempo ha potuto conservare il carattere di autenticità; cosa, purtroppo, abbastanza rara nei monumenti della pittura del Duecento, particolarmente in quelli che sono passati attraverso il mercato antiquario e sui quali son riusciti a metter le mani restauratori inesperti.



Fig. 3 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Particolare della fig. 1.

Sulla tavola è raffigurata la Madonna in trono (fig. 1). Sulla mano destra tiene il Bambino che sfiora col proprio viso la guancia della Madre e l'abbraccia. La Vergine è seduta sopra un trono ornato di foglie d'acanto, i suoi piedi posano su uno sgabello

dato in « prospettiva opposta ». Sul trono c'è un cuscino rosso che esce dai limiti della parte centrale dell'immagine e, parzialmente, copre le tabelle laterali. Intorno al capo di Maria c'è un grande nimbo ornato di pietre trasparenti, attraverso el quali si vedono stellettes rosse dipinte su fondo bianco (fig. 3). A livello delle spalle della Vergine sono disposte le lettere della scritta tradizionale MP OV. Ai lati del nimbo sono raffigurate due graziose figure di angeli che tengono fra le mani un turibolo (fig. 3); essi con le loro piccole dimensioni sottolineano la grandiosità della figura della Madonna.

A quest'impressione contribuiscono anche le figure delle tabelle laterali. Anche qui l'artista utilizza sapientemente il contrasto delle dimensioni per accentuare la maestosità dell'immagine centrale, che si impone non solo per le sue dimensioni, ma anche per la monumentalità della composizione, in confronto alla quale le composizioni delle scene laterali sembrano particolarmente leggere. Tagliando le tabelle col cuscino e col trono ed introducendo lo sgabello che sporge fortemente, il pittore pone ancor più recisamente in primo piano la figura della Madonna. In confronto alle tabelle, essa appare allo spettatore come posta in una zona spaziale più vicina, ciò che, aggiunto al contrasto delle dimensioni, le riserva definitivamente la posizione primeggiante sulla tavola.

Nell'arte medioevale le icone d'un santo con piccole storie della sua vita avevano larga diffusione. Accanto all'effigie del santo, di dimensioni enormi nella parte centrale della tavola, ai lati si pongono di solito scene della sua vita, tenute in dimensioni di gran lunga minori. In tal modo lo spettatore poteva vedere contemporaneamente la figura del santo immobile, in piedi, oppure seduta, cioè l'immagine sacra, e episodi della sua vita che si svolgono nel tempo, ai quali il santo partecipa invariabilmente come personaggio principale. Un tal trattamento perseguiva il fine di una massima evidenza, di una maggiore edificazione delle immagini, che, nel loro complesso, abbracciavano avvenimenti svoltisi in periodi diversi ed in luoghi diversi. Ma tutto ciò era visibile nei limiti di una sola tavola.

Proprio una simile composizione e, per di più, della massima purezza, troviamo sull'icona di Mosca. Diciotto tabelle circondano qui la figura della Madonna. Sono disposte ai lati ed in basso. L'episodio primo, la « Navità della Vergine », si trova all'angolo

sinistro superiore, l'ultimo, « L'Assunzione della Vergine », all'angolo destro superiore. Gli avvenimenti, che sono rappresentati in ordine cronologico, invitano chi guarda a leggerli in una determinata successione — dall'alto in basso nella parte sinistra dell'icona, da sinistra a destra nella parte inferiore, e dal basso in alto in quella a destra. In tal modo le tabelle vanno guardate non in senso orizzontale, come nell'icona della « Madonna » nel Museo Civico a Pisa⁵, ma secondo il principio del movimento circolare. Dopo la prima scena vengono « Presentazione della Vergine al tempio », « Annunciazione », « Visitazione », « Natività di Cristo », « Annunzio ai pastori », « I re Magi ». In basso si vede « L'Adorazione dei Magi », « Il sogno dei Magi », « Il viaggio dei Magi da Tars in patria ». Indi gli avvenimenti si susseguono in senso verticale, dal basso in alto: « Fuga in Egitto », « Strage degli innocenti », « Presentazione al tempio », « Disputa di Gesù dodicenne nel tempio di Gerusalemme », « Il miracolo a Cana di Galilea », « Dormizione » e « Assunzione ».

Gettando un primo sguardo all'icona di Mosca salta agli occhi che la figura della Madonna è di una forza plastica ben maggiore che non le figure delle tabelle. Queste ultime sono più piane, son trattate, se si può esprimersi così, in modo più neutrale. Nella figura della Vergine invece, e, particolarmente, nel suo volto (fig. 2), come anche in quello del Bambino, le prominenze, le rotondità sono in tutti i modi sottolineate, ciò che fa uscire la figura dal piano nel quale rimangono invece interamente le figure delle tabelle. Insieme al contrasto delle proporzioni ed all'incunearsi del trono e del cuscino nelle tabelle, questo procedimento contribuisce a creare l'impressione di grandiosità della figura centrale dell'icona, della quale abbiamo parlato. In modo particolarmente energico sono trattate le gambe della Vergine, le sue ginocchia, le sue mani, il suo volto, nonchè le mani ed il viso del Bambino. Ma è caratteristico che questo trattamento plastico sia contrassegnato dalla secchezza propria alla pittura d'icona. I contrasti fra le parti più chiare e quelle ombreggiate sono troppo bru-

⁵ Pittura italiana del Duecento e Trecento, *Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze* del 1937, a cura di G. SINIBALDI e G. BRUNETTI, Firenze, 1943, pp. 78-83; E. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence, 1949, pag. 150, n. 392.

schì, son privi di gradazioni tonali intermedie, di modo che le forme sembrano come cesellate nella latta. Basta confrontare la testa di un apostolo qualsiasi del Cavallini coi volti della Vergine e del Bambino della nostra tavola, perchè si veda subito la scuola dell'autore, cui è estraneo un modo di pensare realisticamente nello spazio. Gli elementi di volume son presi sporadicamente e non si fondono, come nel Cavallini, in un conseguente, ponderato sistema di luci ed ombre. Ecco perchè, accanto alle gambe della Vergine trattate volumetricamente, il pittore mette la macchia piana, scura del suo manto che lo spettatore percepisce solo come silhouette. Per la medesima ragione, la tunica del Bambino, screziata d'oro, è priva persino del più piccolo accenno di rilievo. Nella figura della Madonna si combinano in modo originale elementi di concezione volumetrica e piana, ciò che in misura notevole determina il posto che storicamente occupa l'icona di Mosca come monumento di uno stile di trapasso, nel quale le ricerche del nuovo portano ancora le catene delle vecchie tradizioni della pittura medioevale.

Grazie al magnifico stato di conservazione della tavola di Mosca, i suoi colori hanno ancora in grado rilevante la forza e la freschezza iniziale. Come in molte opere della pittura medioevale, il colore può esser qui paragonato ad un prezioso smalto. Pesante, compatto e denso, viene usato in contrasti bruschi, qualche volta persino un po' stridenti, di modo che la gamma coloristica è, nel suo complesso, screziata. Ma ogni colore, preso a parte, conquista per la saturazione della tinta che impegna.

L'icona ha bordi rossi e blu scuro. Sul fondo blu si vedono disegni marrone chiaro e rosso con sottili diramazioni bianche, appena visibili. Tutte le figure sono disposte su un fondo d'oro che ha interamente conservato la sua sfumatura iniziale. È oro di coppello, di tono caldo, trasparente. Dal suo sfondo si stacca con imponenza la figura della Madonna. Indossa una veste di intenso color lilla con lueggiateure bianco-azzurrognolo. Forma brusco contrasto con questa veste il manto blu scuro, quasi nero, dalle pieghe un po' più chiare, leggermente imbiancate. Di sotto al manto foderato di verde spunta la cuffia lilla. Sullo sfondo scuro del manto di Maria emerge, nitida, la tunica del Bambino ornata con lueggiateure d'oro e tenuta in un caratteristico tono color ruggine. La parte più screziata è il trono: il cuscino di un rosa

rossiccio, il color bruno del trono con ornamenti bianchi, rossi, blù ed oro, lo sgabello chiaro di un blù azzurrognolo. I calzari di Maria erano a suo tempo coperti di ornamenti in oro ⁶. Gli angeli ai due lati del nimbo indossano vesti blù e manti lilla pallido. Ai piedi portano calzari in marocchino.

Bisogna soffermarsi in modo particolare sul tratteggio dei volti (fig. 2). I volti della Vergine e del Bambino hanno lumeggiature bianco-rosa e pesanti ombre verde scuro. Sebbene l'artista abbia cercato di dipingere in modo relativamente uniforme e di attenuare il passaggio dalla luce all'ombra, i contrasti fra le parti in luce e quelle in ombra rimangono però molto violenti. E ciò conferisce ai volti quella secchezza dalla quale, con particolare evidenza, si vede il tirocinio iconografico dell'autore. I nasi sono delineati con pesanti linee rosse e le labbra son dipinte con questo medesimo colore. In maniera molto più libera e pittorica son trattati i volti degli angeli (fig. 3): sopra un verde scuro sono poste lumeggiature bianche, morbide, che non hanno nulla a che vedere con la solita tecnica della pittura d'icona. Son visi pieni di vivacità, di immediatezza d'espressione, e con ciò richiamano le figure delle tabelle, eseguite nella medesima maniera.

La gamma coloristica delle tabelle è più libera e gaia che non il colorito della parte centrale. I colori chiari e aperti — rosso, lilla, verde, blù-azzurrognolo, bianco, giallo-ruggine — si uniscono in essa audacemente a toni scuri — viola, bruno, blù scuro, rosso cupo, nero. I volti son dipinti nella medesima maniera libera come i volti degli angeli ai lati del nimbo. Sopra ai toni verde o bruno son poste energiche lumeggiature bianche, delle quali gli artisti si servono a meraviglia, ottenendo facilmente, grazie ad esse, forme tondeggianti. Come ci convinceremo più avanti, le tabelle sono opera di più pittori, il che si vede dalla diversità della scrittura artistica. Evidentemente, qui lavorava una bottega diretta da un maestro che ha dipinto le figure della Vergine e del Bambino.

Passando all'iconografia della tavola di Mosca, dobbiamo subito sottolineare che in nessun altro monumento della pittura del Duecento si può trovare un ciclo della Madonna così ampio. In

⁶ Di essi è rimasta solo la mestica bianca che, col tempo, ha acquistato una nobile sfumatura color avorio.

questo senso non si possono paragonare alla nostra icona nè gli affreschi di Cimabue a San Francesco di Assisi, nè i mosaici del Cavallini e del Torriti a Santa Maria in Trastevere ed a Santa Maria Maggiore, nè le tavole del « Maestro di San Martino », di Simeone e Machilone, e del « Maestro della Maddalena » nel Museo Civico di Pisa, nel Museo Mayer van den Bergh di Anversa e nel Museo delle Arti Decorative a Parigi. Non si possono confrontare con essa neppure il trittico della scuola umbra nella Pinacoteca di Perugia, nonchè l'icona di Margaritone d'Arezzo a Santa Maria delle Vertighe. I maestri italiani del XIII secolo preferivano circondare la figura della Madonna con una o due scene e con figure di santi, come vediamo sulle tavole a San Jacopo al Girone, nella collezione Noedler a Nuova York e nella chiesa fiorentina di Santa Maria Maggiore. Evidentemente, le icone della Madonna con piccole scene della sua vita erano non meno popolari in Italia di quelle di San Francesco d'Assisi. Ma sono pervenute fino a noi in numero ristretto. Perciò la tavola del Museo di Mosca è di un interesse del tutto particolare.

Le figure della Vergine e del Bambino nel centro sono di quel tipo iconografico cui i pittori di icone russe hanno dato il nome di « Umilenie » e che i greci chiamavano « Eleussa ». Importato in Italia da Bisanzio, questo genere vi acquistò grande popolarità, particolarmente nella pittura del Duecento e del Trecento, e divenne in breve uno dei soggetti preferiti, destinato ad esprimere un sentimento puramente umano nei rapporti fra la madre ed il figlio⁷. I maestri italiani preferivano mezzi busti del tipo « affettuoso », che avevano un carattere più intimo. Da questo punto di vista la tavola di Mosca occupa un posto un po' a sè fra le opere della pittura italiana del XIII secolo. Trova un'analogia solo in tre monumenti: nella « Madonna » di San

⁷ Cfr. K. WEIGELT, *Ueber di mütterliche Madonna in der italienischen Malerei des dreizehnten Jahrhunderts*, in « Art Studies », 1928 (VI), pagg. 195-221; E. SANDBERG VAVALÀ, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del dugento*, Siena, 1934, pagg. 57-65; R. JACQUES, *Die Ikographie der Madonna in trono in der Malerei des Dugento*, in « Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz », 1937 (V), fasc. I, pagg. 50-52; V. LASAREFF, *Studies in the Iconography of the Virgin*, in « Art Bulletin », 1938 (XX), pagg. 36-42.

Pietro in Bossolo (Valdelsa)⁸, della Pinacoteca a Perugia⁹, e del Kaiser Friedrich Museum a Berlino¹⁰. Anche qui la Vergine, in atto di accarezzare il fanciullo, è seduta sopra un trono. Questa variante dell'« affettuosa » era già nota all'Oriente cristiano ed a Bisanzio, come dimostra il bassorilievo copto in avorio alla Walters Art Gallery (IX secolo¹¹, e la miniatura greca del « Fisiologo » di Smirne (XI secolo)¹². L'immagine della Madonna in trono che accarezza suo figlio andò diffondendosi non più tardi del XII secolo anche nell'arte russa (croce metallica nel Museo Storico a Mosca)¹³, in quella tedesca (smalto sull'altare portatile del maestro Eilbert nel Welfenschatz a Hildesheim del 1155 circa)¹⁴, nell'inglese (miniatura di Mathew Paris nella « Historia Anglorum » — manoscritto che si conserva nel Museo Britannico, Royal 14 E)¹⁵. Tutti questi fatti dimostrano che il tipo iconografico della tavola di Mosca è solo un anello nella lunga catena di tale sviluppo. Ma, d'altra parte, si può affermare, senza tema di errore, che in nessun

⁸ *Catalogo della Mostra Giottesca*, pagg. 210-211; E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 84, n. 203. La figura della Madonna è tagliata all'altezza delle ginocchia; in origine la Madonna era a figura intera.

⁹ U. GNOLI, *L'arte umbra alla Mostra di Perugia*, Bergamo, 1908, pag. 26, figg. 41-43; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, The Hague, 1923, pagg. 411-413; E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929, pagg. 839-841; E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 132, n. 348.

¹⁰ R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, pagg. 301-302, fig. 151; E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 156, n. 412. Cfr. anche E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 46, n. 32, e pag. 126, n. 333.

¹¹ E. AUS'M WEERTH, *Fundgruben der Kunst und Ikonographie in den Art of the Dark Ages at the Worcester Art Museum*, in « Parnassus » 1937 (IV), n. 3, pagg. 20-30; D. BRIAN, *Pagans and Christians in the Twilight of Egyptian Art*, in « The Art News », 1941 (XL), n. 2, pag. 9; S. DER NERSESSIAN, in « Art Bulletin », 1941 (XXIII), pag. 167; S. POGLAYEN NEUWALL, *Eine frühe Darstellung der « Eleousa »*, in « Orientalia Christiana Periodica », 1941 (VII), pagg. 293-294; The Walters Art Gallery. *Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art*, Baltimore, 1947, pag. 157, n. 160, tav. XX.

¹² M. ALPATOFF UND V. LASAREFF, *Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche*, in « Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen », 1925, (XLVI), pag. 148, fig. 7.

¹³ V. LASAREFF, *Studies in the Iconography of the Virgin*, pag. 37, fig. 8.

¹⁴ O. VON FALKE, *Hildesheimer Goldschmiedewerke des 12 Jahrhunderts in Welfenschatz*, in « Pantheon », 1930, pag. 267, fig. 3.

¹⁵ M. ALPATOFF UND V. LASAREFF, *op. cit.*, pag. 150, fig. 10.



Figg 4 5 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Visitazione delle Vergini. Presentazione al tempio.
(Mosca, Museo di Belle Arti).

altro monumento dell'arte medioevale questo tipo ha trovato un'incarnazione così monumentale come nell'icona di Mosca.

Il ciclo della Madonna si apre con la scena tradizionale « Natività della Vergine » (fig. 4). Anna è coricata sopra un giaciglio. Le donne venute a visitarla tengono fra le mani delle tazze, come nella tabella dell'icona pisana¹⁶. In primo piano due serventi preparano il bagno per Maria¹⁷. La scena si svolge sopra lo sfondo di un muro a meandro e di due costruzioni di tipo assolutamente convenzionale, con finestre strette, di forma oblunga. E caratteristico il largo uso di ornamenti sulla coperta, sulla tinella, sugli edifici. Questi motivi ornamentali sono stati indubbiamente presi dal vero. Molto espressive le figure di Maria e della servente a destra, nelle quali quasi non si sente il canone convenzionale, tanto son piene di vita. La costruzione spaziale della scena ha invece una forte impronta di convenzionalità. In questo senso sono particolarmente caratteristiche la posizione di Anna e la coperta che l'avvolge, stesa in senso verticale. Basta solo confrontare la nostra immagine col mosaico di analogo soggetto del Cavallini a Santa Maria in Trastevere, per vedere subito l'audace spirito d'innovazione del maestro romano. L'autore della tabella si trova approssimativamente sul medesimo gradino di sviluppo dell'autore dell'ancona nel Mueso Mayer Van den Bergh ad Anversa¹⁸.

« La presentazione della Vergine al Tempio » (fig. 5). A sinistra un gruppo di dieci persone con alla testa Gioacchino ed Anna. Le mani di Gioacchino posano sugli omeri della giovanetta Maria che si avvicina a Zaccaria, leggermente chino verso di lei. La figura di quest'ultimo si eleva al di sopra di una bassa porticina d'altare. In secondo piano una parete, il ciborio

¹⁶ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 24 a.

¹⁷ Questa variante iconografica della « Natività della Vergine » trova le analogie più prossime nella miniatura del « Salterio greco » del 1084 nel monastero di Pantokrator ad Athos (n. 49), e nella miniatura dell'« Evangelo georgiano » di Ghelati del XII secolo nel Museo Statale della Georgia a Tbilissi. Quest'ultimo manoscritto fu compilato nel Monastero di Iviron al Monte Athos. Vedi V. LASAREFF, *Storia della pittura bizantina*, I, Mosca, 1947, pagg. 111, 135, 314 328 (in russo).

¹⁸ M. MEISS, *A Dugento Altarpiece at Antwerp*, in « Burlington Magazine », 1937 (LXXI), pag. 17, tav. I-A; E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 141, n. 360.

e la scala che conduce nel santuario con l'inginocchiatoio¹⁹. Anche in questa scena salta agli occhi la composizione articolata su un piano. Particolarmente la scala è data in forma di piatti angoli retti sovrapposti l'uno all'altro, e che non danno la minima illu-



Fig. 6 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Annunciazione.

(Mosca, Museo di Belle Arti).

¹⁹ Cfr. la miniatura dell'Evangelo greco del XII secolo nel Monastero russo ad Athos (n. 2). Vedi V. LASAREFF, *op. cit.*, 1, pagg. 128, 326.

sione spaziale. La scala nella scena analoga a quella del ciclo padovano di Giotto è una nuova fase iniziale nello sviluppo della pittura italiana.

« L'Annunciazione » (fig. 6). L'angelo si avvicina rapidamente a Maria, la mano destra alzata. Le pieghe della veste con



Fig. 7 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Annunciazione.

(Firenze, S. Maria Maggiore).

un lembo svolazzante sottolineano bene il movimento dell'angelo. Maria, che sta dinanzi all'inginocchiatoio, sembra scostarsi da esso; la sua figura un po' inclinata esprime smarrimento. In secondo

piano una torre, un muro ed un edificio col tetto. Questa scena trova la sua analogia iconografica e stilistica più affine nell'icona del « Maestro della Maddalena » al Museo delle Arti Decorative a Parigi ²⁰, e, particolarmente in un mosaico del Battistero di Firenze (fig. 8) ²¹, e nel dipinto di Santa Maria Maggiore ugualmente a Firenze (fig. 7) ²².



Fig. 8 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Annunciazione.
(Firenze, Battistero).

« La Visitazione » (fig. 9). Elisabetta abbraccia con impeto Maria, leggermente china verso di lei. Entrambe le figure hanno per sfondo una collina fiancheggiata da due edifici; l'apertura-porta dell'edificio a sinistra ha un drappeggio chiaro; dinanzi all'edificio a destra c'è una collinetta nella quale s'incunea a metà il cuscino del trono della parte centrale del dipinto. Mancano le

²⁰ R. OFFNER, *Italian Primitives at Yale University*, New Haven, 1927, fig. 4 F; E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 142, n. 368.

²¹ M. SALMI, *I mosaici del « Bel San Giovanni » e la pittura del secolo XIII a Firenze*, in « Dedalo », 1930-31 (XI), vol. 3, pag. 561.

²² *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 61 b; E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 91, n. 219.



Fig. 9. 10 — *Святая Троица и пр. Милосердие. Вид из да Геси.*

tradizionali figure delle serventi raffigurate nel mosaico del Battistero di Firenze e sullo sportello del trittico di Perugia.

« La Natività di Cristo » (fig. 10). E' data nella versione più sommaria; mancano gli angeli glorificanti, i tre magi, i pastori, il gregge, l'episodio della abluzione. Evidentemente, la mancanza di spazio, dovuta al fatto che nella detta tabella s'incuneano il cuscino ed il trono, ha costretto il pittore a limitarsi agli elementi più indispensabili della composizione. Sullo sfondo di una grotta sono raffigurate la greppia col Bimbo sul quale si chinano un bue ed un asino. Nel centro è Maria in posizione semigiacente. A sinistra è seduto S. Giuseppe. Di dietro alla grotta appare la mezza figura di un angelo, smisuratamente grande. Particolare insolito di questa scena è il bimbo che volge verso Maria non il capo ma i piedi. L'unico esempio analogo nella pittura del Duecento a noi noto è la tabella superiore a sinistra sulla tavola di Margaritone d'Arezzo nella Galleria Nazionale di Londra²³. Una simile deviazione dalle tradizioni era dettata dall'intento del pittore di mostrare rapporti più teneri fra la Madre ed il Figlio che, alquanto sollevatosi, guarda Maria.

« L'Annunzio ai pastori » (fig. 11). Questa scena che, di solito, nell'arte bizantina entra nella composizione della « Natività di Cristo », nell'iconografia occidentale viene trattata come episodio a parte (mosaico di San Lorenzo a Milano, affresco di Sant'Urbano alla Cafarella presso Roma, miniatura del Vangelo di Enrico II nella Biblioteca Statale di Monaco - Cod. lat. 4452 - affresco di Santa Maria di Ronzano presso Fossacecia ed altri)²⁴. Il pittore ha qui diviso il soggetto in due episodi, poichè la tabella troppo stretta non gli permetteva di sviluppare tutti i particolari di questa scena entro i limiti di un campo quadrato. Sullo sfondo di una collina con un albero in cima son raffigurati tre pastori con vincastri. Uno di essi, il più vecchio, è seduto in terra. A sinistra c'è una torre per vigilare sul gregge, ignota nell'iconografia bizantina: la cosiddetta « Turris gregis »²⁵. Ora dietro a questa torre

²³ R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, fig. 173; E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 142, n. 365.

²⁴ Vedi R. VAN MARLE, *op. cit.*, pagg. 14, 163, 222; Cfr. E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, pagg. 115-118.

²⁵ N. POKROVSKI, *L'Evangelo nei monumenti dell'iconografia, di prevalenza bizantini e russi*, Pietroburgo, 1892, pag. 95.



Fig. 11, 12 — Scuola Fiorentina del XIII sec.
Annuncio al pastore *Visita dei Magi*

appare la mezza figura di un angelo che reca ai pastori la buona novella. Per questo soggetto straordinariamente raro, non conosciamo nella pittura del Duecento nessun'altra analogia più o meno affine ²⁶.

«Il viaggio dei Magi» (fig. 12). Questa scena è il primo episodio della storia dei re Magi che la tavola di Mosca narra in modo assai particolareggiato. Come ha dimostrato Gabriel Millet, l'iconografia della storia dei Magi andò creandosi in Palestina ²⁷, ma è nell'Occidente che si sviluppò in pieno, principalmente in Francia, dove si arricchì di nuovi particolari. Gli autori della tabella sull'icona di Mosca hanno seguito senza dubbio la versione occidentale e non quella bizantina, come dimostra non solo l'iconografia delle scene, ma anche lo stile, che allude chiaramente a fonti gotiche.

Nella prima scena son raffigurati i tre Magi a cavallo. Portano una corona in capo. Il maggiore dei re Magi — Melchiorre — è un vecchio canuto; Baldassarre — più giovane — un uomo barbuto di media età, ed il minore — Gasparre — un giovane dal volto imberbe. Le figure dei Magi son date sullo sfondo di un colle coronato da alberi (semi cancellati). A destra, dietro le sue mura, appare una città, Betlemme. È molto espressivo il cavallo bianco di Melchiorre e fa spontaneamente pensare alle icone russe di San Giorgio. Incede con passo calmo ed energico, e la sua nobile linea è monumentale e piena di forza rattenuta.

Se i pittori bizantini preferivano dare le figure dei Magi a cavallo come parte componente di una più vasta composizione — «Natività di Cristo» (Cod. Paris, gr. 74), mosaico della Cappella Palatina, e solo di rado li raffiguravano in episodi indi-

²⁶ Sullo sportello di legno del duomo di Alatri (P. DELLA PERCOLA, *La Madonna e gli sportelli del Duomo di Alatri*, in «Emporium», 1949, ottobre, pag. 148), la scena dell'«Annunzio ai pastori» si svolge sullo sfondo di un colle; la torre manca. Gli sportelli di Alatri datano nella prima metà del XIII secolo.

²⁷ G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris, 1916, pagg. 140-141. Cfr. H. KEHRER, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, I-II, Leipzig, 1908-1909; E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, pagg. 64-70; G. VEZIN, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950.

pendenti (Cod. Hierosolymiticus 14, Cod. Laur. VI, 23)²⁸, nell'iconografia occidentale « Il viaggio dei re Magi » si è recisamente staccato dalla « Natività di Cristo » ed è divenuto in breve assai popolare²⁹. Non c'è dubbio alcuno che la scena in questione della tavola di Mosca risale alla tradizione iconografica occidentale, e non orientale-bizantina.

« L'adorazione dei re Magi » (fig. 13) segue lo schema occidentale, e, più esattamente, quello francese. Sopra un trono dinanzi ad un edificio è assisa la Madonna, la quale tiene sulle ginocchia il Bambino benedicente, in posizione severamente frontale. Sullo sfondo di un muro sono raffigurati i tre Magi con i doni fra le mani. Gasparre e Baldassarre sono in piedi, Melchiorre si è messo in ginocchio dinanzi a Maria. Due dei re Magi indossano tuniche corte, uno una veste lunga. Tutti e tre portano il manto e la corona. A sinistra, una torre semitagliata dal bordo. L'architettura è ricca di ornamenti. Nelle eleganti figure dei Magi, dalle gambe sottili, snelle, che appena appena sfiorano la terra, c'è molto di gotico. La scena dell'« Adorazione dei Magi » s'incontra abbastanza di sovente nelle opere dei maestri duecenteschi. Questi ultimi preferivano quel tipo di composizione nel quale due Magi venivano raffigurati in cammino oppure fermi in piedi, il terzo in ginocchio (la tavola nel Museo delle Arti Decorative a Parigi, il mosaico del Battistero a Firenze, lo sportello con le scene della vita di Cristo nella collezione Schiff a Pisa, il trittico nel Palazzo Venezia a Roma, il trittico nella Pinacoteca a Perugia, il mosaico del Cavallini a Santa Maria in Trastevere a Roma ed altri)³⁰. Ben più di rado tutti e tre i Magi venivano rappresentati in ginocchio (il trittico di Santa Chiara ad Assisi)³¹. Un posto particolare occupa il mosaico del Torriti a Santa Maria Maggiore a Roma, nel quale due Magi sono raffigurati in ginocchio ed uno leggermente inclinato³². La

²⁸ Vedi V. LASAREFF, *Storia della pittura bizantina*, II, tav. 829, 159 a.

²⁹ Cfr. H. KEHRER, *op. cit.*, II, figg. 102, 106, 107, 135, 139, 157, 169, 219; P. DELLA PERGOLA, *op. cit.*, pag. 152.

³⁰ R. OFFNER, *op. cit.*, fig. 4 F; M. SALMI, *op. cit.*, pag. 563; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, vol. II, Torino, 1927, fig. 668; U. GNOLI, *op. cit.*, fig. 42; R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, fig. 294.

³¹ Fot. Alinari, 40381; Cfr. R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, pag. 413; E. GARISON, *op. cit.*, pag. 124, n. 325.

³² R. VAN MARLE, *La peinture romaine au moyen âge*, Strasburg, 1921, tav. LIII.

nostra scena segue il tipo più diffuso. E' necessario però rilevare che in essa le figure della Vergine e del Bambino sono trattate assai arcaicamente, sedute in pose severamente frontali. Di solito i duecentisti raffiguravano la Vergine volta leggermente verso i Magi, ed il Bambino che tiene in grembo si sporge verso Melchiorre inginocchiato (la tavola di Parigi, il mosaico fiorentino, i trittici a Santa Chiara ed a Perugia, i mosaici del Torriti e del Cavallini). Nell'icona di Mosca i nuovi tipi dei Magi si combinano in modo originale con quelli tradizionali, oltre alla Madonna col Bambino.

« Il sogno dei Magi » (fig. 14), è uno di quei soggetti che s'incontrano assai di rado nell'arte italiana³³. E' insolito anche per Bisanzio, sebbene ci sia noto un esempio: il codice parigino di San Gregorio Nazianzeno (gr. 510, fol. 137)³⁴. Evidentemente, questa leggenda è nata in Palestina, ma non è stata sviluppata nell'arte figurativa dell'Oriente³⁵. Però era destinata a divenire un tema popolare nell'arte medioevale dell'Occidente, particolarmente in quella della Francia e della Germania³⁶. La leggenda narra come ai re Magi, addormentatisi dopo aver recato i loro doni al Bambino Gesù, apparì un angelo il quale li avvertì di non tornare da Erode. Nell'arte francese i Magi di solito vengono raffigurati seduti uno accanto all'altro, e, per lo più, sotto una medesima coperta³⁷. Ma già nella vetrata del XII secolo della Cattedrale di Chartres, le figure dei Magi, formanti un libero gruppo pittoresco, sono volte da diversi lati³⁸. Questo schema ha seguito anche l'auto-

³³ La porta di bronzo a Benevento. (A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1904, III, fig. 644) e lo sportello di legno ad Alatri (P. DELLA PERGOLA, *op. cit.*, pag. 149).

³⁴ H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris, 1929, tav. XXXII.

³⁵ Cfr. G. MILLET, *op. cit.*, pagg. 140-141.

³⁶ Vedi H. KEHRER, *op. cit.*, II, figg. 102, 106, 138, 152, 170; E. MÂLE, *op. cit.*, p. 68, fig. 56; ID. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1910, p. 269, fig. 111-112; M. AUBERT, *Die gotische Plastik Frankreichs, 1140-1222*, Leipzig, 1929, tav. 21 b, 26.

³⁷ E. MÂLE (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*, p. 269), ritiene che una simile impostazione si spieghi con le tradizioni iconografiche che dominavano nelle botteghe.

³⁸ CHANOINE Y. DELAPORTE, *La cathedrale de Chartres et ses vitraux*, Paris, 1943, p. 15, tav. IV.

re della nostra tabella. Melchiorre, seduto, ha la testa volta a sinistra; appoggia il capo sulla mano destra, la sinistra posa sopra un ginocchio. Anche Baldassarre, in posizione semigiacente al centro, si è chinato verso sinistra. Il giovane Gasparre si è addormentato seduto; sostiene il capo con la mano destra, e tiene la sinistra sopra un ginocchio. I re Magi hanno per sfondo un muro sul quale è appoggiato un pannello bianco. Il muro è fiancheggiato da due edifici; quello a destra è pure ornato da un drappaggio. Sopra al muro è raffigurato un angelo scendente a volo, la mano destra tesa, nella mano sinistra uno scettro. Nelle pose angolose dei Magi e nelle pieghe irrequiete delle loro vesti si sente un riflesso dell'arte gotica. Evidentemente, il maestro ha avuto dinanzi agli occhi qualche modello gotico, più precisamente delle miniature. La nostra scena trova solo un'analogia iconografica, assai affine anche stilisticamente, nell'arte italiana del XIII secolo: si tratta del mosaico del Battistero di Firenze³⁹. La disposizione delle figure è qui quasi la medesima, ma la composizione è volta a destra.

« Il viaggio dei Magi da Tars in patria » (fig. 15). È un soggetto che s'incontra ancor più raramente. Nell'arte bizantina manca. Fra i monumenti dell'arte medioevale occidentale figura per la prima volta in una miniatura dell'Evangelistario tedesco a Karlsruhe (Cod. Bruchsal I, circa il 1197)⁴⁰. Nel XIII secolo va diffondendosi nella plastica francese e nelle vetrate (rilievo del quadrifoglio sul portale meridionale della facciata occidentale della cattedrale di Amiens, la vetrata della rosa a Soissons, la vetrata della cappella nel Duomo di Tours ed altro)⁴¹. Questo episodio è esposto in modo abbastanza particolareggiato nella *Historia scholastica* del parigino Pierre Comestor, nonché nel *Rymbybl* di Jacobus von Merlant e nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine⁴². Quest'ultimo narra quanto segue: *Quando Erode emanò l'ordine della strage degli innocenti, fu chiamato per lettera onde si presentasse dinanzi a Cesare per rendere conto della accusa mossagli da suo figlio. Giunto a Tars apprese che tre Magi*

³⁹ H. KEHRER, *op. cit.*, II, fig. 94. Fot. Brogi 15972.

⁴⁰ H. KEHRER, *op. cit.*, II, fig. 170; M. HAUTMANN, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Berlin, 1929, pag. 659; A. BOECKLER, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Leipzig, 1942, pag. 74.

⁴¹ E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, pagg. 255-256.

⁴² H. KEHRER, *op. cit.*, I, pagg. 41-43.



Figg. 13, 14, 15 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Adorazione, Sogno dei Magi, Viaggio dei Magi da Tars in patria.
(Mosca, Museo di Belle Arti).

erano saliti a bordo di una nave che si trovava in porto; furibondo incendiò tutte le navi conforme alla profezia di Davide. In preda al furore incendiò tutte le navi di Tars⁴³. E' raffigurata una nave a due vele con i tre Magi ed il timoniere. Sopra una roccia a destra si eleva un gruppo di edifici, a sinistra una torre con una grande apertura-porta. Il tetto della torre è coronato da un drappeggio. Sono molto stilizzate le onde che bagnano la nave. Tutta la scena fa l'effetto di un episodio puramente di genere, e dimostra lo spirito d'osservazione dell'artista. Nella pittura del Duecento questa scena ha, per quanto ci consta, solo una analogia iconografica — il mosaico nel Battistero di Firenze (fig. 16)⁴⁴.



Fig. 16 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Storie dei Magi
(Firenze, Battistero).

« La fuga in Egitto » (fig. 17). La Vergine sull'asino è raffigurata con le mani tese in avanti. Dietro cammina Giuseppe con il Bambino sulle spalle. Questo motivo puramente di genere, è ben noto già nell'arte bizantina (Cod. Paris, Suppl. gr. 914, Paris gr. 74, Laur. VI, 23, mosaico della Cappella Palatina e m. a.)⁴⁵, e si ripete anche in diverse tavole del Duecento (l'ancona nel Museo delle Arti Decorative a Parigi, il trittico a Perugia)⁴⁶. Ma in nessuna altra opera la figurina del Bambino è resa con tanta vivacità ed

⁴³ JACOBI A VORAGINE, *Legenda Aurea, De Innocentibus*, cap. X, pag. 62. Ediz. TH. GRAESSE, Vratislaviae, 1890.

⁴⁴ H. KEHRER, *op. cit.*, II, fig. 94, Fot. Brogi 15972.

⁴⁵ G. MILLET, *op. cit.*, pagg. 157-158, figg. 108, 109, 111; V. LASAREFF, *Storia della pittura bizantina*, II, tav. 159 a., 227; *Evangelies avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Paris, s.d. I, tav. 8.

⁴⁶ R. OFFNER, *op. cit.*, fig. 4 F; U. GNOLI, *op. cit.*, figg. 41-43.



Figg. 17, 18 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Fuga in Egitto, Strage degli Innocenti.
(Mosca. Museo di Belle Arti).

immediatezza. La mano destra del Bambino posa sul capo di Giuseppe, la sinistra è tesa in avanti. Le figure della Vergine e di Giuseppe si delineano sullo sfondo di una collina. A destra appare la torre di una città. La composizione della « Fuga in Egitto » è data in versione semplificata: mancano il giovane e la donna che saluta i viaggiatori. Poichè la tabella è di forma oblunga, tutti gli elementi di questa composizione, dati di solito in libero svolgimento, sono avvicinati strettamente l'uno all'altro. Di conseguenza, la composizione ha assunto un carattere angusto.

« La strage degli innocenti » (fig. 18). A sinistra è seduto Erode con le gambe accavallate, motivo tipicamente gotico che s'incontra spesso nelle miniature e, qualche volta, anche nella scultura⁴⁷. Con un gesto della mano destra dà un ordine al carnefice. Quest'ultimo configge la spada nel petto di un fanciullo che la madre tiene in braccio. Dietro ad essa si vede una donna che dalla disperazione si afferra il capo con la mano. Dietro ad una collina è raffigurato un guerriero che tiene un bimbo per le gambe e sta per gettarlo a terra. Dietro ad Erode si eleva una sottile torre, ed ai suoi piedi c'è un mucchio di cadaveri. Per mancanza di spazio, il pittore anche qui si è limitato agli elementi più indispensabili della composizione, avvicinandoli il più possibile. Nell'affresco della scuola di Lucca nel Museo di San Stefano a Bologna⁴⁸, nella predella nella Galleria di Siena⁴⁹ e nel mosaico del Battistero a Firenze⁵⁰ questo episodio del Vangelo è dato in forma più sviluppata⁵¹.

« Presentazione al Tempio » (fig. 19). Simeone prende dalle mani della Vergine il Bambino presentato frontalmente e con le braccia aperte. Dietro a Maria stanno Giuseppe con

⁴⁷ H. KARLINGER, *Die Kunst der Gotik*, Berlin, 1927, figg. 379, 511. Questi esempi si possono facilmente moltiplicare. Il motivo della gamba accavallata s'incontra anche sulla tavola di Sant'Agata nella chiesa di Sant'Agata a Cremona, che mostra una forte influenza gotica, e nel mosaico del Battistero di Firenze. Vedi P. L'ANCONA, *Les primitifs italiens du XI au XIII siècle*, Paris, 1935, tav. XXIV, e fot. Brogi 15477.

⁴⁸ E. GARRISON, *A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna*, in « Art. Bulletin », 1946 (XXVIII), pag. 1, fig. 1.

⁴⁹ R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, pag. 373.

⁵⁰ Fot. Brogi 15477.

⁵¹ Cfr. N. POKROVSKI, *op. cit.*, pagg. 145-151; G. MILLET, *op. cit.*, pagg. 156-163.



Figg. 19, 20 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Presentatione al tempio, Gesù fra i dottori.
(Mosca, Museo di Belle Arti).

una colomba in mano e la profetessa Anna. La scena si svolge sullo sfondo di un trono con sopra il ciborio. Sia nell'icona del Museo delle Arti Decorative a Parigi che nel mosaico del Battistero a Firenze, la « Presentazione al Tempio » è data in una variante più ampia; Simeone o si stringe al Bambino, oppure tende energicamente verso di esso⁵². La composizione della nostra tabella differisce per lo spiccato carattere statico e per la stabilità di tutti gli elementi tradizionali⁵³.

« La disputa di Cristo dodicenne nel Tempio di Gerusalemme » (fig. 20). Sopra un trono semicircolare è assiso Cristo giovinetto che predica ai dottori ebrei. Questi ultimi esprimono con gesti delle mani alzate la loro meraviglia per la saggezza del ragazzo. Dietro al trono si vedono le figure di Maria e di Giuseppe, ed un edificio col tetto. Questo soggetto, rarissimo nella pittura del Duecento, s'incontra nell'affresco molto guasto nella chiesa superiore di Assisi⁵⁴ e nello sportello del trittico a Perugia⁵⁵. Nell'arte bizantina, slava meridionale e russa era diffusissimo (Cod. Paris, gr. 510, Cod. Paris, gr. 74, Evangelo di Ghelati nel Museo della Georgia a Tbilissi, l'affresco a Bojana, il dipinto murale a Sopociani, gli affreschi periti nella chiesa di Kovaliovo e m. a.)⁵⁶. L'iconografia della nostra tabella risale interamente alla tradizione bizantina.

« Il miracolo a Cana di Galilea » (fig. 21). La scena del banchetto manca; è raffigurato soltanto il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino. A sinistra sta Cristo che compie il miracolo. La sua mano destra è tesa con gesto di benedizione verso i recipienti. Accanto a Cristo, e volta verso chi guarda, è la Vergine;

⁵² M. SALMI, *op. cit.*, pagg. 565, 567.

⁵³ Cfr. D. SHORR, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, in « Art Bulletin », 1946 (XXVIII), pagg. 17-32.

⁵⁴ R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, pag. 521.

⁵⁵ U. GNOLI, *op. cit.*, fig. 43. L'immagine di Cristo nel Tempio figura anche sullo sportello del trittico dell'inizio del XIV secolo nella collezione Sessa a Milano; vedi E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 136, n. 355.

⁵⁶ N. POKROVSKI, *op. cit.*, pagg. 153-154; N. MAVRODINOV, *Dipinti della chiesa di Bojana*, Sofia, 1946, tav. XIX; V. PETKOVIC, *La peinture serbe du moyen âge*, Belgrad, 1930, I, tav. 20 a. Fra i dipinti murali italiani, « La disputa di Cristo » figura a Sant'Angelo in Formis (XI s.) e a San Giovanni in Porta Latina (XII s.); vedi R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, pagg. 142, 184.



Figg. 21, 22 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Nozze di Cana, Morte della Vergine.
(Mosca, Museo di Belle Arti).

ha il capo leggermente chino verso Gesù, e nella mano sinistra tiene un fazzoletto. A destra, in primo piano, ci sono sei recipienti di forma rotonda e rettangolare. Il pittore ha cercato di mostrare qui la sua arte nel dare gli oggetti in prospettiva e, bisogna riconoscere, vi è riuscito in modo raro per un'epoca così remota. Dietro ai recipienti son raffigurati due portatori d'acqua; uno tiene una brocca sulla spalla, l'altro versa da una brocca acqua nel recipiente rettangolare. Accanto alla Vergine sta il tricliniarca, pronto a degustare il vino della coppa che tiene nella mano destra. La scena si svolge sullo sfondo di un muro, fiancheggiato da due costruzioni di forma oblunga. Dal muro pende un drappeggio bianco. Questo soggetto s'incontra assai di rado nell'arte italiana (antependio d'oro a Sant'Ambrogio a Milano, le porte di bronzo nel Duomo di Benevento, l'affresco a San Clemente, l'affresco nella chiesa superiore ad Assisi)⁵⁷. Una diffusione assai più vasta ha avuto nell'arte bizantina e slava (Cod. Leningr. 21, Cod. Paris. gr. 74, Cod. Parm. Palat. 5, Cod. Laur. VI, 23, Evangilario di Ghelati, Cod. Ivir. 5, mosaici della Kahrié Djami, affreschi di Zalendgikha, Ciurcier, Gracianiza, Deciani, Kalenic e a.)⁵⁸. Tutte le principali figure della tabella risalgono a fonti bizantine (vedi particolarmente la miniatura del Cod. Parm. Palt. 5 ed il mosaico della Kahrié Djami). Un particolare molto originale della nostra composizione sono le varie forme dei recipienti, indubbiamente copiati dal vero.

« La Dormizione della Vergine » (fig. 22). E' una delle scene in miglior stato di conservazione, piena di drammaticità e di singolare forza emotiva. La Vergine è distesa sopra un elevato giaciglio, e ciò è dovuto al desiderio del pittore di adattare allo stretto campo della tabella una composizione che di solito si svolge orizzontalmente. Maria giace con le mani incrociate. Ai

⁵⁷ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, II, Milano, 1902, fig. 167; III, Milano, 1904, fig. 644; R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, fig. 58; A. AUBERT, *Cimabue Frage*, Leipzig, 1907, tav. 52-1.

⁵⁸ CH. MOREY, *Notes on East Christian Miniatures*, in « Art Bulletin », 1929 (XI), pagg. 65-69, fig. 76; Id., *Evangelies avec peintures byzantines du XI siècle*, Paris, s.d., II, tav. 147; V. LASAREFF, *Storia della pittura bizantina*, I, pagg. 227, 365, tav. XXXIX; II, tav. 146, 285; V. PETROVIC, *op. cit.*, I, figg. 35 a, 49 a, 105 a, 153 b. Cfr. N. POKROVSKI, *op. cit.*, pagg. 222-227 e H. WILLOUCHBY, *The Four Gospels of Karahissar*, II, Chicago, 1936, pagg. 374-379.

lati del giaciglio sono gli apostoli, i cui volti esprimono profondo dolore. Particolarmente espressivo è il viso dell'apostolo anziano dall'altra parte del giaciglio, che fissa attentamente la Vergine. Nella mano destra di Pietro si vede un turibolo — motivo che si ripete nei mosaici del Cavallini e del Torriti⁵⁹. La figura di Cristo, che si eleva dall'altra parte del giaciglio, è un po' spostata verso destra, violando così la tradizionale simmetria della composizione. Cristo tiene fra le braccia un neonato in fasce, simbolo dell'anima della Vergine. Tutta la scena è data sullo sfondo di un muro coronato da un fregio ornamentale. Al di sopra sono raffigurati quattro angeli scendenti a volo per accogliere l'anima della Vergine. Tutti i principali elementi di questa composizione, larghissimamente diffusa nell'arte bizantina e slava, hanno origini bizantine⁶⁰. Però questi elementi sono dati in combinazioni più libere. La composizione ha perduto il suo carattere volutamente simmetrico, Cristo è senza la mandorla e quindi senza particolare distinzione: tutto è divenuto più intimo. Per il sentimento, la scena della « Dormizione » è affine a quella analoga nell'icona del Museo delle Arti Decorative a Parigi, dove la figura di Cristo è non solo senza aureola, ma tenuta sulla medesima scala delle figure degli apostoli⁶¹.

« L'Assunzione della Vergine » (fig. 23). Soggetto rarissimo, ignoto all'arte bizantina⁶². Come ha dimostrato Mâ-

⁵⁹ R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, figg. 277, 295.

⁶⁰ Cfr. L. WRATISLAV-MITROVIC et N. OKUNEV, *La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, in « Byzantinoslavica » 1931 (3), pagg. 134-180; V. VATASCIANU, *Dormitio Virginis*, in « Ephemeris Dacoromana », 1935 (VI), pagg. 1-49; A. XYNGOPOULOS, *La Dormition de la Vierge dans l'art byzantin*, in « Eos », 1957, fasc. 2 (in lingua greco-moderno); J. DUHR, *La « Dormition » de Marie dans l'art chrétien*, in « Nouvelle Revue Théologique », 1950 (72), pagg. 134-157.

⁶¹ R. OFFNER, *op. cit.*, fig. 4 F. Nella miniatura dell'anno 1259, che orna « L'Epistolario » della Cattedrale di Padova, (P. TOESCA, *op. cit.*, II, pag. 1063, tav. IV), la « Dormizione » è trattata ancora secondo il vecchio schema. La figura di Cristo, circondata dalla mandorla, è collocata nel centro e tenuta su scala più grande.

⁶² Vedi O. SINDING, *Mariae Tod und Himmelfahrt, Ein Beitrag zur Kenntniss der frühmittelalterlichen Denkmäler*, Christiania, 1903; E. STAEDEL, *Ikongraphie der Himmelfahrt Mariens*, Strassburg, 1935; M. MEISS, *op. cit.*, pagg. 17, 24-25; S. ROSSI, *L'assunzione di Maria nella storia dell'arte cristiana*, Napoli, 1940; L. DI STOLFI, *La morte e l'assunzione di Maria nell'arte*, in « Atti del Congresso Nazionale Mariano », Roma, 1948, pagg. 163-193; J. HECHT, *Die*

le ⁶³, questo soggetto è ispirato a leggende apocrife. S'incontra già sulle porte di bronzo di Bonanno a Pisa, ed a Monreale — sulla fine del XII secolo ⁶⁴ — nonchè nel timpano della chiesa distrutta a Saint Pierre le Puellier, che ora si conserva nel Museo di Bourges verso la metà del XII secolo ⁶⁵. La Madonna è qui raffigurata seduta in un'aureola portata da angeli. Nel XIII secolo pittori francesi sostituiscono la Madonna seduta con una Madonna in piedi. Questo nuovo tipo si diffonde rapidamente nell'arte francese (vetrata del coro e timpano del portale meridionale della cattedrale a Sens; vetrata della abside del duomo a Troyes; rilievo esterno della cappella nella parte settentrionale di Nôtre Dame de Paris, ed altro) ⁶⁶. Di solito Maria tiene in mano un ramo di palma, oppure un libro. Nell'arte italiana del XIII secolo « L'Assunzione della Vergine » figura in quattro varianti diverse: o Maria è seduta sola nell'aureola, con le mani giunte (vetrata della scuola di Duccio nel Duomo di Siena, fine del XIII secolo) ⁶⁷, o è in piedi in posa orante (la tavola nel Museo Mayer van den Bergh ad Anversa, l'ancona di Margaritone d'Arezzo a Santa Maria delle Vertighe) ⁶⁸, oppure è seduta accanto a Cristo con la

frühesten Darstellungen der Himmelfahrt Mariens, in « Das Münster », 4 Jahrgang, pagg. 1-12. È interessante rilevare che nella pittura serba del XIII-XIV secolo più volte s'incontra la figura della Vergine che sale al cielo, raffigurata di solito seduta in un'aureola. Ma questo episodio vien sempre dato come parte di una più vasta composizione della « Dormizione », oppure dei « Funerali di Maria » (vedi V. PETKOVIC, *op. cit.*, I, tav. 33, 41 a; II, tav. CLI). È difficile dire se qui son state utilizzate le vecchie fonti apocrife delle quali parla E. MÂLE (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*, pag. 292), oppure se abbiamo qui da fare con un'influenza dell'arte occidentale su quella serba. Sulle « Porte Vassilievski » di Novgorod, che ora si conservano ad Aleksandrov, l'« Assunzione di Maria » è pure parte di una composizione alla « Dormizione ». Maria, seduta, tiene fra le mani un ramo di palma, come nelle vetrate delle cattedrali a Sens ed a Troyes. Di questo ramo di palma, simbolo di vittoria, si parla nell'inno dell'Assunzione: *palmam praefert singularem* (JACOPI A VORAGINE, *Legenda aurea. De Assumpt.*). Vedi E. MÂLE, *op. cit.*, pag. 298.

⁶³ E. MÂLE, *op. cit.*, pagg. 291, 292.

⁶⁴ A. COLASANTI, *L'art byzantin en Italie*, Milano, s.d. tav. XXXVI.

⁶⁵ E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, pag. 435, fig. 251.

⁶⁶ E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, pag. 298, figg. 125, 131. Cfr. M. AUBERT, *Die gotische Plastik in Frankreich*, Leipzig, 1929, pag. 114.

⁶⁷ E. CARLI, *Vetrata Duccesca*, Firenze, 1946, pag. 54, tavv. II, XIV, XV.

⁶⁸ M. MEISS, *op. cit.*, tavv. I-A, III-C; E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 140, n. 358.

testa piegata sulla sua spalla (affresco di Cimabue nella chiesa superiore di Assisi, affresco dell'ex-monastero di Santa Giuliana



Fig. 23 — SCUOLA FIORENTINA DEL XIII^o SEC.
Assunzione della Vergine.
(Mosca, Museo di Belle Arti).

a Perugia, il trittico della scuola di Rimini nella galleria di Kiev, inizio XIV secolo)⁶⁹, o getta la cintola all'apostolo Tommaso (affresco di San Giovanni e Paolo a Spoleto, fine del XIII secolo)⁷⁰. Per

⁶⁹ A. AUBERT, *op. cit.*, tav. 12; R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, pag. 407.
Il trittico dlla Galleria di Kiev non è stato pubblicato.

⁷⁰ R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, pag. 558, fig. 320.

la sua composizione, la nostra tabella assomiglia più alla vetrata del duomo di Siena; in entrambi i casi l'« Assunzione della Vergine » vien data come un episodio isolato dalle figure degli apostoli. Ma Maria non è seduta, bensì in piedi, in posa calma e maestosa. La sua mano destra, un po' sollevata, volge la palma verso lo spettatore, la sinistra è piegata nel gomito. Quattro angeli portano la mandorla, come nella vetrata di Siena. Non v'è dubbio che qui abbiamo un tipo iconografico occidentale, probabilmente di origine francese.

Il ciclo della Madonna che orna l'icona di Mosca è così il più completo della pittura italiana del XIII secolo. Ad esso non può venir paragonato nemmeno l'estesissimo ciclo di scene dalla vita di Maria degli sportelli di legno che si conservano nel duomo di Alatri⁷¹. Particolarmente degni di nota sono gli episodi come « Il sogno dei Magi », « Il viaggio dei Magi da Tars in Patria », « Il miracolo a Cana di Galilea » e l'« Assunzione della Madonna ». Questi episodi s'incontrano assai di rado e dimostrano le buone cognizioni che gli artisti delle tabelle avevano delle fonti iconografiche. Fra queste ultime, senza dubbio, furono utilizzati modelli francesi assai comuni in Italia nell'ultimo terzo del XIII secolo. Nel raffigurare gli avvenimenti, gli autori delle tabelle seguirono severamente l'ordine cronologico, se lasciamo da parte un'unica eccezione: la scena della « Presentazione al Tempio » che doveva seguire l'« Annunzio ai pastori » e viene dopo la « Strage degli innocenti ». Una simile deviazione dall'ordine storico può venir spiegata solo per motivi di composizione. I pittori ci tenevano a collocare in basso le tre scene coi Magi che richiedevano tabelle di più largo formato. Se avessero dato la « Presentazione al Tempio » al posto del « Viaggio dei Magi », il « Viaggio dei Magi da Tars in patria » avrebbe occupato il posto della tabella dove è raffigurata « La fuga in Egitto ». Data l'impossibilità di una simile soluzione, poichè per una composizione del genere la tabella era troppo stretta, i pittori hanno messo la « Presentazione al Tempio » a destra del trono, sotto la sporgenza del cuscino, dove detta scena ha trovato posto senza particolari sforzi (per restringere la composizione bastava avvicinare le figure di Giuseppe e di Anna). E' interessante rilevare che furono considerazioni di ordine artistico che spinsero qui i maestri a violare le esigenze tradizionali dell'iconografia.

⁷¹ P. DELLA PERCOLA, *op. cit.*, pagg. 148-149.

Come abbiamo già più volte rilevato, alcuni maestri collaborarono all'esecuzione della tavola di Mosca. Un simile metodo collettivo di lavoro, applicato su larga scala negli affreschi, si praticava nel Medioevo anche per le icone, particolarmente icone di grande formato. Lo si faceva per condurre l'ordinazione più presto a termine. Inoltre, la creatività aveva ancora un carattere talmente impersonale, che la collaborazione di alcuni maestri della medesima bottega, non violava in nessun modo l'unità di stile. Ecco perchè è così difficile distinguere la maniera dei singoli maestri nelle opere dell'arte medioevale. Eppure simili tentativi sono del tutto giustificati, in quanto ci aiutano a comprendere il metodo creativo dei pittori del Medioevo.

Le tabelle dell'icona di Mosca si suddividono in due gruppi stilistici. Nel primo entrano « La Natività della Vergine » (fig. 4), « La Presentazione della Vergine al Tempio » (fig. 5), « L'Annunzio ai pastori » (fig. 11), « La fuga in Egitto » (fig. 17), « La strage degli innocenti » (fig. 18), « La disputa di Cristo dodicenne nel tempio di Gerusalemme » (fig. 20), « Il miracolo a Cana di Galilea » (fig. 21), « La dormizione della Vergine » (fig. 22) e « L'Assunzione » (fig. 23); nel secondo gruppo: « L'Annunciazione » (fig. 6), « La Visitazione » (fig. 9), « La Natività di Cristo » (fig. 10), « Le quattro scene dei Magi » (figg. 12, 13, 14, 15) e la « Presentazione al Tempio » (fig. 19).

Il maestro del primo gruppo di storie evita movimenti bruschi, linee impetuose, forme angolose. Raggiunge la maggiore drammaticità nella « Dormizione della Vergine », ma quest'ultima scena non è tipica per il suo talento. È un artista calmo, equilibrato, sicuro di sé, che conosce benissimo il diapason delle proprie possibilità. Dipinge senza pressione alcuna, ama forme salde, arrotondate e superfici generiche. Nei volti delle sue figure c'è tutta una serie di tratti specifici che rimangono impressi facilmente: un ovale tendente al circolo, naso grande, carnoso, diritto, oppure lievemente adunco, pupille segnate con punti violetti. Alla carnagione conferisce una sfumatura bruno chiara, la preparazione è di un verde tenero. Dipinge i visi in modo abbastanza pastoso, preferendo passaggi graduali dalla luce all'ombra, e di proposito rinuncia a luneggiature troppo chiare. Ci tiene a raffigurare mani, approfittando di ogni possibilità per mostrare una mano piccola e graziosa, dalle dita sottili, di giusta forma.

Il maestro del secondo gruppo di storie lavora in modo diverso. Dipinge liberamente, persino con una certa negligenza. Il suo disegno è meno esatto, però è espressivo a proprio modo. Gli piacciono linee che si attorcigliano e si spezzano, e vi ricorre volentieri nel dipingere le vesti, come pure il suolo, rocce e colline. Alla « silhouette » delle sue figure è propria una ben maggiore dinamica che non a quelle del primo maestro. Nelle facce, dai nasi piccoli ed appuntiti, usa largamente contrasti violenti fra la carnagione verde scura e le lueggiate chiare, gettate liberamente qua e là. Grazie a questo metodo e ad un disegno rapido, quasi uno schizzo, egli dà maggiore intensità all'espressione delle sue figure (vedi per esempio la testa di Elisabetta nella « Visitazione » fig. 9, e del battelliere nel « Viaggio dei re Magi da Tars in patria », (fig. 15). Le mani delle sue figure di distinguono per una forma meno esatta di quella del primo, ciò che salta particolarmente agli occhi in alcune dita, esageratamente tese.

Si può gettare un ponte dallo stile delle tabelle allo stile della parte centrale? A questa domanda è difficilissimo rispondere, dato che qui abbiamo a che fare con figurazioni eseguite su diversa scala ed in maniera del tutto differente. Il dominio iconografico spicca incomparabilmente più forte nelle figure della Vergine e del Bambino che non nelle storielle. Eppure s'impone una determinata deduzione, anche se negativa: in nessun caso l'autore del secondo gruppo di scene ha potuto dipingere la parte centrale della tavola. Ci troviamo qui dinanzi a due temperamenti artistici assolutamente diversi. Più complesso ci sembra il legame fra l'autore delle figure centrali e l'autore del primo gruppo di tabelle. Qui esistono senza dubbio punti di contatto (non fosse che il volto del giovane pastore nell'« Annunzio ai pastori », fig. 11, con quello del Bambino, fig. 2). Questi punti di contatto si rafforzano ancor più grazie all'affinità stilistica delle figure degli angeli ai due lati del nimbo della Madonna e di diverse figure del primo gruppo di tabelle (cfr. p. e. l'angelo dall'« Annunzio ai pastori », fig. 11, oppure gli angeli dell'« Assunzione », fig. 23). Se le figure degli angeli con i turiboli e le figure della Vergine e del Bambino sono realmente di un solo maestro, abbiamo con ciò un argomento in più a favore dell'identificazione dell'autore della parte centrale con l'autore del primo gruppo di tabelle. Ma poichè si tratta di un'ipotesi che è difficile accertare, è più sensato lasciare aperto detto

problema. In ogni caso qui possono venir prospettate solo due soluzioni: o l'autore della parte centrale è un terzo maestro, oppure è il medesimo autore del primo gruppo di tabelle.

L'icona di Mosca si distingue per le sue dimensioni assai grandi: mt. $2,46 \times 1,38$. Di simili icone della Madonna del XIII secolo se ne sono conservate un numero relativamente insignificante; inoltre, la maggior parte è dell'ultimo terzo del XIII secolo, quando, sulla base di un culto comune della Vergine, si avvivò l'attività di numerose confraternite laiche. Caratteristica esteriore di queste confraternite erano le solenni processioni e le *laudes* che cantavano i fratelli in onore della Vergine (perciò simili confraternite si chiamavano di solito « laudesi »)⁷². È noto che Duccio dipinse la sua celebre « Madonna » del 1285 per la « compagnia dei laudesi » presso Santa Maria Novella a Firenze⁷³. Questo dipinto ha dimensioni del tutto eccezionali, mt. $4,50 \times 2,90$ ⁷⁴. Tavole così grandi della Madonna sono rare nel XIII secolo (qui si possono portare altri due esempi: la « Madonna » di Cimabue da Santa Trinita, mt. $3,85 \times 2,23$, e la « Madonna » della sua bottega della chiesa pisana di San Francesco ora al Louvre, mt. $4,21 \times 2,76$)⁷⁵. Ben più sovente s'incontrano icone dell'altezza di due-due metri e mezzo e di un metro- un metro e mezzo di altezza⁷⁶. Per il suo formato, l'icona di Mosca è più vicina alle opere di Coppo di Marcovaldo e della sua scuola (le Madonne a Santa Maria dei Servi di Siena, mt. $2,20 \times 1,25$, e a Santa Maria Maggiore di Firenze, mt. $2,50 \times 1,23$)⁷⁷. Ma ancora una volta dobbiamo sottolineare che fra i monumenti della pittura del Duecento icone di così grande formato sono un'eccezione, e non più di una decina sono giunte fino a noi.

⁷² Cfr. L. KARSAVIN, *Il monachismo nel Medioevo*, Pietroburgo, 1912, pagg. 100-101 (in russo).

⁷³ R. GARRISON, *op. cit.*, pag. 81, n. 186.

⁷⁴ R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, II-2, Berlin, 1908, pag. 293.

⁷⁵ E. GARRISON, *op. cit.*, pagg. 80, 83, nn. 186, 195.

⁷⁶ Per esempio le tavole in Santa Chiara ad Assisi (mt. $2,77 \times 1,56$), a Santa Maria in Trastevere a Roma (mt. $2,00 \times 1,33$), alla Pinacoteca di Arezzo, (mt. $1,98 \times 1,32$), a Santa Maria dei Servi a Bologna (mt. $2,18 \times 1,18$), all'Accademia a Firenze, (mt. $2,00 \times 1,12$), a Santa Maria del Carmine a Firenze (mt. $2,42 \times 1,12$), al Palazzo Pubblico a Siena (mt. $2,83 \times 1,94$), alla Galleria Nazionale a Perugia (mt. $2,15 \times 0,95$). Vedi E. GARRISON, *op. cit.*, nn. 5, 31, 178, 179, 184, 185, 297, 348.

⁷⁷ E. GARRISON, *op. cit.*, nn. 1, 25, 219.

Qual'era la destinazione di queste icone monumentali? Ordinate di solito da confraternite laiche, dovevano ornare altari, oppure la pergula del coro nelle chiese dei diversi ordini (il più sovente in chiese di francescani, domenicani, oppure dei serviti). Fino a noi è pervenuto un interessantissimo documento, dal quale risulta che proprio tavole della Madonna venivano poste sulle travi sopra la linea di delimitazione fra il coro ed il presbiterio. In questo documento, datato 1274, si parla di un'ordinazione a Coppo e a suo figlio Salerno, il quale doveva venir liberato dal carcere per debiti, d'un « Crocifisso » e di due tavole della « Madonna » e di « S. Giovanni » da collocarsi nel coro del duomo di Pistoia... *unum crucifixum pulcrum et honorabilem et duas tabulas pulcras et honorabiles in coro et super coro ipsius ecclesie... in quibus etiam tabulis debet esse figura beate Virginis et sancti Iohannis...*⁷⁸. Dato che nel documento del 9 gennaio 1275 si parla del dipinto della trave nel duomo di Pistoia⁷⁹ e nel documento del 29 gennaio dell'anno medesimo⁸⁰, della donazione fatta dal notaio Bricintone e dai canonici del duomo, messer Trucimanno e messer Aldobrandino, di una « quartina » di olio ogni gennaio per la lampada accesa dinanzi alla nuova tavola della « Madonna » già installata sulla trave, si può dedurre che il dipinto di Coppo era stato appeso a questo posto poco prima del 29 gennaio. Il « Vacchettone » dell'arciprete del duomo di Pistoia, Fioravanti (1546-1624), di cui si serve Gertrude Coor Achenbach⁸¹, comunica una serie di interessanti informazioni complementari sulla tavola di Coppo. Era una tavola *grande, con vaga storietta a torno*, e portava la firma del maestro e la data 1275. Ai tempi di Fioravanti, la tavola non si trovava già più sulla trave, ma ornava l'altare principale del duomo. La Coor-Achenbach ritiene che il dipinto di Coppo dovesse avere circa due metri ed un quarto in altezza⁸².

L'icona del Museo di Mosca poteva essere destinata sia alla

⁷⁸ P. BACCI, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, II, Firenze, 1910-12, pagg. 30-35.

⁷⁹ P. BACCI, *op. cit.*, II, pag. 19, ss.

⁸⁰ P. BACCI, *op. cit.*, II, pag. 25, ss.

⁸¹ G. COOR-ACHENBACH, *A Visual Basis for the Documents relating to Coppo di Marcovaldo and his Son Salerno*, in « The Art Bulletin », 1946, XXVIII, pagg. 240-241.

⁸² G. COOR-ACHENBACH, *op. cit.*, pag. 245.

trave del coro, che all'altare. Nel primo caso fiancheggiava probabilmente il « Crocifisso », come vediamo nell'affresco nella chiesa superiore di Assisi. Qui, nella ventiduesima scena del ciclo di S. Francesco, è raffigurata « La verità delle stimmate ». Il pittore ha dipinto una trave dove sono posti un « Crocifisso » e le tavole della « Madonna e dell'arcangelo Michele »⁸³. Dinanzi alla tavola della Madonna è appesa la *luce eterna*, un lampadario con sei candele⁸⁴. È possibile che anche l'icona di Mosca si trovasse a suo tempo su una trave, dove, come la tavola di Coppo nel duomo di Pistoia, fiancheggiava il « Crocifisso »⁸⁵.

Sebbene negli ultimi trent'anni si sia fatto non poco per precisare il carattere delle singole scuole duecentesche, ciò nonostante queste scuole sono fino ad oggi ancora ben vaghe. Ad un simile stato di cose ha contribuito non poco la passione che gli studiosi hanno per i problemi attributivi che, del resto, vengono compresi in senso ben ristretto e unilaterale. Sull'arte del XIII secolo hanno incominciato a trasportare, del tutto meccanicamente, concetti e categorie proprie all'arte del Rinascimento. Da qui il culto dei maestri individuali che si è incominciato a cercare con insistenza nella pittura del Duecento, come se questa pittura non si distinguesse in nulla dalla pittura del Quattrocento. Ignorando completamente il fatto elementare che nel XIII secolo si lavorava ancora collettivamente e che la cellula creativa fondamentale era, a quei tempi, non il singolo maestro, ma la bottega, che includeva un intero gruppo di maestri, gli studiosi hanno incominciato ad ascrivere con straordinaria facilità le tavole duecentesche a due-tre decine di nomi di pittori conservatisi per caso. Ma non si sono limitati a questo. Nel loro azzardo attributivo, fomentato dal mercato antiquario che esige che ogni tavola che si compri o si venda

⁸³ G. COOR-ACHENBACH, *op. cit.*, fig. 22.

⁸⁴ BEDA KLEINSCHMIDT, *Die basilika San Francesco in Assisi*, Berlin, 1926, II, pag. 138.

⁸⁵ L'uso di installare sulla trave del coro tre tavole (il « Crocifisso » fiancheggiato dalla « Madonna » e da « San Giovanni »), risale, senza dubbio, a quelle icone che i bizantini ponevano di solito sull'architrave dell'iconostasi. Gli italiani sostituirono però l'icona centrale di Cristo con un « Crocifisso »; vedi V. LASAREFF, *Due nuovi monumenti della pittura da cavalletto dei secoli XII-XIII* (per la storia dell'iconostasi), in « Brevi informazioni dell'Istituto di Storia della cultura materiale », 1946, XIII, pagg. 67-76 (in russo).

sia immancabilmente contrassegnata col nome di qualche maestro, si son messi sulla via della fabbricazione di decine di nuovi nomi. Così son nati tutti questi effimeri e, spesso, mitici « Barone Berlinghieri », « Maestro Tedice », « Maestro del San Francesco Bardi », « Maestro di Forlì », « Maestro di Rovezzano », « Maestro di Sant'Agata », ed un'intera filza di ombre analoghe. In questo senso si è dato un gran da fare il Sirén⁸⁶, seguito, purtroppo, anche dal Garrison, l'autore del più recente libro sulla pittura del Duecento⁸⁷. Basandosi su del materiale conservatosi per caso, egli ha unito i monumenti in singoli gruppi microscopici, attaccando a questi gruppi con straordinaria facilità, etichette con nomi di « maestri » da lui inventati. E tutto ciò in un periodo, nel quale le linee generali delle scuole duecentesche non sono ancor state chiarite, e nel quale non sono ancora ben determinate le singole fasi del loro sviluppo. Perciò la maggior parte delle date continua ad esser sospesa in aria, e la profonda penetrazione nel mondo spirituale dei pittori del XIII secolo viene sistematicamente sostituita da una formale analisi superficiale della loro « maniera »⁸⁸.

Nel tentativo di definire il posto che storicamente occupa la tavola di Mosca, noi non perderemo inutilmente il tempo per motivare la sua attribuzione a qualche nuovo « maestro ». Il compito che ci poniamo è più modesto e, nel contempo, senza confronti più difficile: motivare scientificamente la sua appartenenza ad una determinata scuola e ad una determinata fase storica nello sviluppo di quest'ultima.

Se fra i dipinti del Duecento si prendono le tavole della « Madonna » di formato più grande, salta agli occhi una circostanza essenziale: queste tavole sono quasi tutte legate alla Toscana o all'attività dei maestri toscani. Formano eccezione solo tre monumenti: la « Madonna » a Santa Chiara di Assisi, quella

⁸⁶ O. SIRÉN, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, Berlin, 1922.

⁸⁷ E. B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting, An illustrated Index*, Florence, 1949. Un esempio particolarmente chiaro dell'infondata equilibristica attributiva è l'opera di F. J. MATHER, *The Isaak Master. A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton, 1932. Qui tutto è costruito sulla sabbia e neppure una attribuzione ha una base più o meno solida. Perciò la figura di Gaddo Gaddi rimane oscura.

⁸⁸ Cfr. C. WEIGELT, *Ueber die « mütterliche » Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts*, in « Art Studies », 1928, 6, pagg. 196-197.

della Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia (dal Monastero di Santa Agnese), e quella di Santa Maria in Trastevere a Roma. Ma è necessario sottolineare subito che tutti e tre questi monumenti occupano un posto assolutamente a parte nei limiti delle scuole umbra e romana. Le grandi tavole della « Madonna », ripetiamo, sono un fenomeno specificamente toscano. Come si spiega ciò? Col fatto che durante l'ascesa dei Comuni tre città toscane consideravano la Madonna loro protettrice. Erano Firenze, Siena e Massa Marittima⁸⁹. L'immagine della Madonna veniva trattata qui non solo come oggetto di culto, ma anche come simbolo della città libera, in quanto Maria era la patrona della città. Al suo intervento, al suo soccorso si rivolgevano tutti i cittadini, dinanzi alla sua immagine si giurava fedeltà, ci si rappacificava e si stringevano alleanze. Ecco perchè le tavole della « Madonna » più monumentali del Duecento sono circoscritte nei limiti dell'arte toscana. Qui esercitavano una determinata funzione « statale ».

Il maggior numero delle grandi icone della « Madonna » pervenute fino a noi vengono definite senza difficoltà monumenti fiorentini. Sono lavori di Coppo di Marcovaldo (le « Madonne » di Orvieto, Siena e la smarrita « Madonna » del Duomo di Pistoia), dei suoi discepoli più prossimi (la « Madonna » di Santa Maria Maggiore), di Cimabue (« Madonna » di Santa Trinità), della sua bottega (le « Madonne » di San Francesco di Pisa ed a Santa Maria dei Servi a Bologna), e di pittori fiorentini anonimi dell'ultimo terzo del XIII secolo (le « Madonne » di Santa Maria del Carmine e del Monastero di San Gaggio alla Galleria dell'Accademia). L'icona di Mosca, sia per la forma che per le dimensioni, tende precisamente verso questi monumenti fiorentini. In ogni caso esistono tutti i motivi per affermare che oggi noi non conosciamo altri dipinti fiorentini del Duecento, più affini alla nostra tavola per monumentale concezione generale. Ma con i lavori della scuola fiorentina la nostra icona ha una somiglianza non solo per le dimensioni, ma anche per lo stile che trova il maggior numero di analogie nell'arte fiorentina della seconda metà del XIII secolo.

Sin dall'inizio va osservato che la tavola di Mosca non può

⁸⁹ H. WIERUSZOWSKI, *Art and the Commune in the Time of Dante*, in « Speculum », 1944, XIX, pagg. 17-18.

venir attribuita a nessuno dei maestri fiorentini che ci sono noti. Più ancora, non conosco neppure un'opera fiorentina anonima del XIII secolo, nella quale si possano identificare gli artisti che hanno eseguito la nostra icona. Si può però collegare la tavola di Mosca con una determinata corrente nella pittura fiorentina della seconda metà del XIII secolo. È quella corrente che aveva a capo Coppo di Marcovaldo e che, in nessun modo, può venir separata dall'attività delle botteghe dei mosaicisti che hanno ornato il Battistero negli anni 1270-1290.

Come regola, le botteghe del Medioevo si servivano di modelli che facilitavano il processo di lavoro nelle composizioni a numerose figure. In ogni bottega questi modelli avevano un loro carattere particolare che ci permette di avvicinare e raggruppare singoli monumenti⁹⁰. Come abbiamo già rilevato, una serie di tabelle dell'icona di Mosca mostra grande somiglianza con i mosaici del Battistero. Sono l'« Annunciazione », « Il sogno dei Magi » ed il « Viaggio dei Magi da Tars in patria ». La prima composizione, (fig. 6), con la figura dell'angelo, leggera, ritmica, e quella della Vergine in posizione frontale, col manto che sporge ad angolo acuto e sembra mosso dal vento, si ripete nella tavola del seguace di Coppo nella chiesa fiorentina di Santa Maria Maggiore (1270 circa, fig. 8)⁹¹. La composizione con « Il sogno dei Magi » è particolarmente affine al mosaico del Battistero (figg. 14, 16). La posizione delle figure è qui quasi identica, solo che nel mosaico tutto il gruppo è volto verso destra. È caratteristico che in entrambi i casi i Magi non sono seduti uno accanto all'altro, ma volti in direzioni differenti. Questa è una versione iconografica molto individuale, che indica l'uso di un medesimo modello.

⁹⁰ Cfr. V. LASAREFF, *Sul metodo di lavoro nella bottega di Rubliev*, in « Rapporti ed informazioni della facoltà filologica dell'Università Lomonossov di Mosca », fasc. 1, Mosca, 1946, pagg. 60-64 (in russo).

⁹¹ *Catalogo della Mostra Giottesca*, figg. 61 a, b, c, pagg. 205-207. Gli autori del catalogo danno in complesso un apprezzamento giusto di questa tavola che in nessun modo può venir ascritta a Coppo stesso. Io considero la data (1250-1260) proposta dal GARRISON, *op. cit.*, n. 219, troppo anticipata. È contro di essa il carattere sviluppato dello stile di due scene in basso e le figure degli apostoli ai bordi. La tavola è stata dipinta intorno all'anno 1270. Cfr. M. WEINPERGER, in « Art in America », 1939, aprile, pag. 66; G. COORACHENBACH, *op. cit.*, pagg. 237-238.

L'icona di Mosca mostra punti di contatto con i mosaici fiorentini anche in un altro particolare di non scarsa importanza. Il trono, sul quale è assisa la Madonna, è ornato con foglie d'acanto stilizzate (fig. 1). Foglie della medesima forma s'incontrano anche nei mosaici: il trono della Madonna ed il capitello nel mosaico della scarsella del 1225, il trono della Madonna nel « Giudizio universale »⁹². E' interessante notare che questo motivo tipicamente fiorentino figura anche nell'ornamento della corona della « Madonna » di Coppo ad Orvieto (1268 circa)⁹³, nonché del trono della « Madonna » del medesimo Coppo a Siena (1261)⁹⁴. In generale, la forma del trono ed i suoi particolari ornamenti indicano direttamente Firenze, testimonianza evidente la « Madonna » nella chiesa di San Michele a Rovezzano, uscita dalla scuola del « Maestro della Maddalena » (1280 c.)⁹⁵. Qui troviamo il medesimo avvicinarsi di strisce alternativamente ornate di pietre preziose e foglie d'acanto.

Le figure degli angeli (fig. 3) che nella tavola di Mosca fiancheggiano il nimbo della Madonna, fanno involontariamente ricordare una serie di opere fiorentine dove questo motivo è molto diffuso (del « Maestro Bigallo » a Nantes, della raccolta Acton a Firenze e della raccolta Hann a Pittsburg, i dipinti di Coppo e dei suoi seguaci a Siena ed a Santa Maria Maggiore, la tavola a Sant'Andrea a Rovezzano, la tavola della cerchia del « Maestro della Maddalena » a San Donato a Torri)⁹⁶. A differenza dei maestri di Siena, che preferivano raffigurare mezze figure di angeli, i maestri fiorentini amavano darli a piena figura. È vero che disponevano non di rado le mezze figure degli angeli dietro al trono della Madonna, ma ciò non è caratteristico per la loro opera. Figure intere di angeli in nessuna parte s'incontrano così di frequente come precisamente sui dipinti fiorentini. Nella nostra tavola gli angeli tengono nelle mani dei turiboli. Per la prima volta questo motivo

⁹² R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, fig. 125; Fot. Alinari, n. 17235

⁹³ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 58 e.

⁹⁴ R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, fig. 135. Cfr. le fotografie fatte dopo il restauro negli anni 1947-48 e riprodotte nell'articolo di C. BRANDI, *Il restauro della « Madonna » di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di Siena*, in « Bollettino d'Arte », 1950, fasc. 2, pagg. 160-170, fig. 3 e tavola a colori.

⁹⁵ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 69; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 200.

⁹⁶ E. GARRISON, *op. cit.*, nn. 220, 228, 231, I, 219, 234, 33; *Catalogo della Mostra Giottesca*, figg. 53, 61a, 54, 67a. Tutte queste tavole furono eseguite approssimativamente nel corso di un trentennio (1250-1280).

spunta nella tavola d'altare senese del secondo quarto del XIII secolo nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena⁹⁷. Più non lo si trova su suolo senese. L'esempio più vicino nel tempo è la tavola col « Giudizio universale » di scuola umbra della fine del XIII secolo nella Galleria di Perugia⁹⁸. È certamente possibile che Coppo ed i suoi discepoli raffigurassero nei loro dipinti angeli con turboli in mano, da dove li avrebbe presi il maestro della nostra icona. In ogni caso, per il loro carattere generale, le figure degli angeli della tavola di Mosca rivelano uno stile più maturo che indica una fase di sviluppo più tarda.

Nell'icona di Mosca c'è un altro particolare, diretto accenno alla sua appartenenza alla scuola fiorentina. Sono i calzari della Madonna, con ricchi motivi ornamentali. Troviamo motivi ornamentali quasi identici nelle « Madonne » di Sant'Andrea a Rovezzano, di San Donato a Torri a Compjoppi, di San Fedele a Poppi e di Santa Maria a Bagnano⁹⁹. Tutte queste opere sono degli anni 1270-1290, quando a Firenze si dipingeva un numero particolarmente grande di icone della Madonna. La maggior parte di queste tavole è ricca di motivi ornamentali anche sui calzari.

Le tabelle dell'icona di Mosca sono eseguite in maniera molto particolare, per la quale è difficile trovare strette analogie¹⁰⁰. Ma, osservandole più attentamente, anche singole figure delle ta-

⁹⁷ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 25; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 377.

⁹⁸ R. VAN MARLE, *op. cit.*, V, fig. 259; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 369. Il Garrison data giustamente la tavola umbra intorno all'ultimo decennio del XIII secolo. Sulla spada dell'apostolo Paolo si sono conservate tracce della firma del pittore, però poco decifrabile: *Magister Paescius*.

⁹⁹ *Catalogo della Mostra Giottesca*, figg. 54, 67a, 68, 74a.

¹⁰⁰ Questa maniera si distingue per una grande libertà ed un carattere strettamente pittorico, ed in molte cose fa ricordare la tavola di Santa Caterina nel Museo Civico di Pisa (*Catalogo della Mostra Giottesca*, figg. 22 a, b, c; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 399). Nonostante lo stile abbastanza arcaico della tavola di Pisa, sono incline a datarla 1260-70 (la data del Garrison, sesto decennio, mi sembra troppo anticipata). Su suolo fiorentino, alla maniera pittorica delle tabelle dell'icona di Mosca, sono abbastanza affini quelle della tavola di San Francesco a Santa Croce (*Catalogo della Mostra Giottesca*, figg. 55 a, b, c; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 405) e della Croce della Galleria a San Gimignano (*Catalogo della Mostra Giottesca*, figg. 57 a-f; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 526). Evidentemente, entrambe queste opere sono state eseguite nel corso del sesto decennio. Cfr. R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in « Proporzioni », 1948, II, pagg. 41-42.

belle trovano nei lavori dei maestri fiorentini paralleli tipologici abbastanza affini: il tipo di Zaccaria nella « Presentazione della Vergine al tempio » (fig. 5) si ripete sui bordi della tavola a Santa Maria Maggiore (la figura superiore dell'apostolo a destra)¹⁰¹, il tipo del giovane pastore nella scena dell'« Annunzio ai pastori » (fig. 11), ai bordi della medesima tavola (il giovane apostolo in mezzo a sinistra)¹⁰², e nell'affresco di Corso di Buono, datato 1284, nell'ex chiesa di Giovanni Evangelista a Montelupo (le teste del seguito del proconsole nella scena con « Il miracolo di Giovanni Evangelista »)¹⁰³, il tipo di Giuseppe (fig. 17), nel dossale a San Leolino a Panzano (S. Pietro nella scena della « Crocifissione di S. Pietro »)¹⁰⁴. Il volto espressivo dell'apostolo anziano accanto a Cristo dietro al giaciglio di Maria nella scena della « Dormizione della Vergine » (fig. 22), fa vivamente ricordare il volto di S. Paolo nella storia col cieco sul dossale di Panzano¹⁰⁵. Si potrebbe prolungare facilmente l'elenco di queste analogie che, del resto, si riferiscono tutte alla cerchia dei monumenti fiorentini.

Il nimbo della Madonna è ornato di pietre montate nella metastica. Questo modo di decorare dipinti era abbastanza diffuso nell'arte del Duecento. Lo troviamo anche a Roma (« Madonna »

¹⁰¹ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 61 c. Fot. Soprintendenza alle Gallerie, Firenze, n. 10063.

¹⁰² *Ibid.*, fig. 61 a; Fot. Soprintendenza alle Gallerie, Firenze, n. 10063.

¹⁰³ G. CASTELFRANCO, *Restauro e scoperte d'affreschi. Il pittore Corso*, in « Bollettino d'Arte », 1935, gennaio, fig. 7.

¹⁰⁴ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 64c. Il tentativo di R. OFFNER, (*The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, I, in « Burlington Magazine », 1933, LXIII, pagg. 79-80), di ascrivere il dossale di Panzano a Meliore non si può in nessun modo ritenere convincente, dato che questo dipinto mostra ben poca somiglianza con l'opera firmata di questo maestro. In generale, tutto il « Meliore » di Offner è una costruzione critica estremamente vacillante (da questo gruppo va completamente escluso il trittico della collezione Reder a Nuova-York e la « Madonna » di San Pietro in Bossolo; un posto a sé e, più ancora, unico, occupa l'altare firmato di Meliore; l'unica cosa che si può affermare con attendibilità è che il dossale di Panzano ed il frammento della « Madonna » nell'Istituto d'Arte a Chicago appartengono alla medesima mano; d'accordo col Garrison sono incline a datare le due ultime opere nell'ottavo decennio del XIII secolo). Vedi E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 23, nn. 213, 374, 417, 203, 303 e R. LONGHI, *op. cit.*, pag. 43.

¹⁰⁵ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 64 d.

della raccolta Stoclet a Bruxelles)¹⁰⁶, ed a Siena (tavole di Guido da Siena e della sua bottega a Siena e ad Arezzo)¹⁰⁷, nonché a Pisa (tavola di « S. Caterina » nel Museo Civico)¹⁰⁸. Nell'arte fiorentina, più austera, lo si incontra più raramente, ma anche qui ci sono diverse icone con pietre montate nella mestica (dossale firmato di Meliore del 1271 nella Galleria dell'Accademia a Firenze, la tavola del « Maestro della Maddalena » nel Museo delle Arti Decorative a Parigi e la « Madonna » del « Maestro di Bagnano » a Santa Maria a Bagnano)¹⁰⁹. Nei mosaici del Battistero fiorentino è ancor più in uso, sia per ornare i nimbi (p. es. della Madonna nel « Giudizio universale », nell'« Annunciazione », nella « Presentazione al Tempio » ed in altre scene), che nelle striscie ornamentali¹¹⁰. In tal modo abbiamo un altro punto di contatto fra i mosaici del Battistero e la tavola di Mosca.

Tutte le analogie stilistiche che abbiamo rilevato concernono quei monumenti della pittura fiorentina duecentesca che sono dei decenni sesto-ottavo del XIII secolo. In certa misura, ciò predetermina anche il problema della data della tavola di Mosca. Preci-sando gli anni della sua esecuzione, possiamo affermare in modo certo che è di un periodo posteriore ai lavori del « Maestro del Bigallo »¹¹¹, della tavola di San Francesco a Santa Croce¹¹², del

¹⁰⁶ E. SANDBERG VAVALÀ, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Siena, 1934, tav. XXIII c; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 631.

¹⁰⁷ E. SANDBERG VAVALÀ, *op. cit.*, tav. XV; E. GARRISON, *op. cit.*, nn. 175, 778, 208.

¹⁰⁸ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 22 a.

¹⁰⁹ *Catalogo della Mostra Giottesca*, figg. 65 a, 66 a, 74 a.

¹¹⁰ Fot, Alinari, nn. 17235, 3744.

¹¹¹ R. OFFNER, *The Mostra del Tesoro di Firenze sacra*; I, in « Burlington Magazine », 1933, LXIII, pagg. 75-76; *Catalogo della Mostra Giottesca*, pagg. 165-173; L. COLETTI, *Die frühe italienische Malerei*, I, *Das 12 und 13 Jahrhundert - Giotto*, Wien, 1941, pag. XXXI; E. GARRISON, *op. cit.*, pagg. 12-13, nn. 220, 228, 467, 470, 224, 231, 235, 363, 486, 223; R. LONGHI, *op. cit.*, pag. 41. La ricostruzione dell'Offner è, nel suo complesso, accettabile. Le aggiunte del Garrison sono più discutibili. Ciò che entrambi questi studiosi uniscono sotto il nome del « Bigallo Master », rappresenta in realtà l'opera non tanto di un maestro quanto di una bottega, attiva tra il 1230-1260.

¹¹² *Catalogo della Mostra Giottesca*, pagg. 176-180; E. GARRISON, *op. cit.*, pag. 12, nn. 158, 405, 516, 518; R. LONGHI, *op. cit.*, pag. 41. Il « Bardi St. Francis Master » del Garrison è un personaggio mitico. In particolare « Le stimmate di S. Francesco » nella Galleria dell'Accademia è un'opera lucchese.

« Crocifisso » negli Uffizi (dalla Galleria dell'Accademia, n. 434)¹¹³, del dossale dell'arcangelo Michele a Vico l'Abate¹¹⁴ e del « Crocifisso » nel Museo Civico a San Gimignano¹¹⁵. Tutte queste opere classiche della pittura fiorentina del Duecento illustrano una fase anteriore del suo sviluppo (1240-1260). Si distinguono per un maggiore arcaismo in confronto con la nostra icona, e pendono ancora verso le tradizioni romaniche del secondo quarto del XIII secolo. È vero che nella maggior parte di questi lavori si osserva la tendenza ad una concezione della forma più plastica e volumetrica, ma la forma stessa rimane in gran parte romanico-statica e poco differenziata per quanto concerne la linea.

La corrente bizantineggiante penetra nella pittura fiorentina relativamente tardi, non prima del sesto decennio del XIII secolo. Si fa sentire per la prima volta nel dossale di Vico l'Abate e nel « Crocifisso » di San Gimignano. Non è esclusa la possibilità che quest'ultimo sia un lavoro giovanile di Coppo di Marcovaldo¹¹⁶. Precisamente a Coppo era riserbata la missione di divenire nell'arte fiorentina il conduttore principale degli influssi bizantini, che in molte cose determinarono lo stile delle tavole fiorentine degli anni 1260-1290. Ci sono ragioni serie per supporre che il focolaio di questi motivi bizantineggianti fosse quella bottega di mosaicisti che decorò il Battistero e con la quale sia Coppo che Cimabue erano in relazione diretta. In ogni caso lo stile dell'icona di Mosca parla chiaramente della sua derivazione dall'arte di Coppo che va considerata, accanto ai mosaici del Battistero, come la sua

La tavola di San Francesco a Santa Croce non è anteriore al sesto decennio del secolo (se si accettano le deduzioni di Bughetti, il dipinto è stato eseguito poco dopo il 1263).

¹¹³ E. GARRISON, *op. cit.*, n. 515. Questo « Crocifisso » appartiene al sesto decennio del XIII secolo.

¹¹⁴ *Catalogo della Mostra Giottesca*, pagg. 181-183; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 379; R. LONGHI, *op. cit.*, pag. 41. La data del Garrison (1255-65), mi sembra più giusta che non quella anteriore dell'Offner (1250 circa).

¹¹⁵ *Catalogo della Mostra Giottesca*, pagg. 184-191; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 526; G. COOR-ACHENBACH, *op. cit.*, pagg. 235-236; R. LONGHI, *op. cit.*, pagg. 41-42. Evidentemente, qui abbiamo a fare con uno dei primi lavori di Coppo, eseguito nel corso del sesto decennio.

¹¹⁶ *Catalogo della Mostra Giottesca*, pagg. 184-197; G. COOR-ACHENBACH, *op. cit.*; L. COLETTI, *op. cit.*, pagg. XXXV-XXXVI; E. GARRISON, *op. cit.*, pagg. 15-16.

premessa logica. Altrimenti sarebbe difficile spiegare l'apparizione, su suolo fiorentino, di un monumento così bizantineggiante com'è l'icona di Mosca. In forza di queste considerazioni, la data di quest'ultima viene spostata verso l'ottavo decennio, e più vicino alla fine che all'inizio.

Se distogliamo il pensiero dalle figure delle tabelle e ci fermiamo soltanto su quelle della Madonna e del Bambino, bisogna riconoscere che la tavola di Mosca si distingue fra i monumenti della pittura fiorentina del XIII secolo per il suo carattere bizantineggiante, chiaramente espresso. Ciò risulta sia dalla monumentalità solenne della concezione, sia dal carattere iconico dell'immagine, nella quale in tutti i modi è sottolineato il principio ieratico, nonché nella accentuata secchezza dei volti e, particolarmente, delle mani dalle dita sottili, e nel largo uso di filamenti d'oro, nonché di vari ornamenti a imitazione di pietre preziose. Questo tipo della Madonna in gala fu introdotto per la prima volta nell'arte fiorentina da Coppo di Marcovaldo (« Madonna » di Siena, 1261, e di Orvieto, 1268, circa). Tende verso di esso anche un'altra tavola fiorentina, quella con la « Madonna » a San Pietro in Bossolo, eseguita nel corso dell'ottavo decennio, e che rivela diversi punti di contatto con la nostra icona ¹¹⁷.

Analizzando le figure della parte centrale, abbiamo notato a suo tempo l'originale combinazione in esse di elementi lineari e di forme dal carattere volumetrico e plastico. Queste ultime risalgono indubbiamente alle tradizioni di Coppo, uno degli importanti maestri nell'arte fiorentina degli anni 1260-1280. Prima di Coppo, i volti venivano trattati dai pittori fiorentini in modo più piano ed ornamentale. Egli introdusse per primo un energico modellato a contrasti, mediante il quale dava rilievo al volto. Non credo si possa dubitare che le figure della Madonna e del Bambino nella nostra icona si basino sulle realizzazioni di Coppo, cronologicamente anteriori. Approssimativamente il medesimo vigore di modellato plastico troviamo nel dossale a Panzano, nel frammento della « Madonna » dell'Istituto d'Arte a Chicago e nella « Madonna » nel Museo delle Arti a Worcester ¹¹⁸, tutti lavori che datano

¹¹⁷ *Catalogo della Mostra Giottesca*, pagg. 210-211; E. GARRISON, *op. cit.*, n. 203.

¹¹⁸ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 64 b; E. GARRISON, *op. cit.*, nn. 374,

nell'ottavo decennio del XIII secolo; in altre parole di un periodo cui appartiene anche l'icona di Mosca.

Se il paragone della nostra tavola con le opere della pittura da cavalletto fiorentina ci induce a datarla alla fine dell'ottavo decennio del XIII secolo, questa va ancora verificata facendo un confronto fra la tavola ed i mosaici del Battistero di Firenze. Poichè esiste una somiglianza così stupefacente fra tre scene delle tabelle e le rispettive scene in mosaico, sorge naturale la questione della parentela cronologica di entrambi questi monumenti.

La datazione dei mosaici del Battistero è uno dei problemi più discussi e complicati nella storia della pittura italiana del XIII secolo. In generale, questi mosaici non hanno fortuna. Fino ad ora non sono stati pubblicati, e vengono passati sotto completo silenzio persino dagli storiografi della pittura del Duecento, per esempio dal Sirén. Eppure i mosaici del Battistero sono di estrema importanza per comprendere lo sviluppo dell'arte fiorentina ¹¹⁹. Poi-

213, 317. Il tipo della « Madonna » a Worcester è affine alla nostra icona. Ci sono anche determinati punti di contatto fra il tipo di Cristo sull'icona di Mosca e sulle tavole di Panzano e di Chicago.

¹¹⁹ Sui mosaici del Battistero vedi: F. GRUYER, *Les œuvres d'art de la Renaissance italienne au Temple de Saint Jean*, Paris, 1875; G. CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, II, Paris, 1893, pagg. 216-231; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, pagg. 217-240; A. PÉRATÉ, in « Les Arts », 1908, n. 74; Scritti di GIORGIO VASARI, herausg. von KARL FREY, München, 1911, pagg. 328-330; R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, pagg. 262-270; G. SOULIER, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924, pagg. 120-137, 144-147; P. TOESCA, *op. cit.*, pagg. 1001-1003, 1039; E. WILKINS, in « Speculum », 1927, pagg. 1-11; E. ROTHSCHILD AND E. WILKINS, *Hell in the Florentine Baptistry Mosaic and in Giotto's Paduan Fresco*, in « Art Studies », 1928, 6, pagg. 31-35; P. MURATOFF, *La peinture byzantine*, Paris, 1928, pag. 138; M. SALMI, *I mosaici del Bel San Giovanni e la pittura del secolo XIII a Firenze*, in « Dedalo », 1930-31, XI, pagg. 543-570; F. J. MATHER JR., *The Isaac Master, A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton, 1932, pagg. 42-63; O. DEMUS, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100-1300*, Baden bei Wien, 1935, pagg. 67, 100-101; M. WEINBERGER, *Thirteenth Century Frescoes at Montepiano*, in « Art in America », 1939, aprile, pagg. 71-73; P. d'ANCONA, *Les primitifs italiens du XI-e au XIII-e siècle*, Paris, 1935, pagg. 111-113; L. COLETTI, *op. cit.*, pag. XXXIII; E. LAVAGNINO, *L'arte medioevale*, Torino, 1945, pagg. 430-431; V. LASAREFF, *Storia della pittura bizantina*, I, pagg. 203-204, 355-356; R. LONGHI, *op. cit.*, pagg. 13, 19-20; L. PONTICELLI, *I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze*, in « Commentari », 1950, I, pagg. 247, seg.; 1951, II, pagg. 51-55; O. DEMUS, *The Tribuna*

chè i lavori per la decorazione della cupola del Battistero si protrassero per quasi un secolo, la bottega che si occupava di questi lavori a mosaico si trasformò in un'organizzazione vivamente attiva, nella quale studiarono non pochi pittori fiorentini. Non si può, inoltre, perdere di vista che l'arte bizantineggiante era assai in voga a Firenze nella seconda metà del XIII secolo e che verso di essa tendevano intensamente le forze artistiche locali, desiderose di arricchire la propria esperienza nel contatto con i maestri greci.

Sono giunte fino a noi diverse date che gettano una certa luce sulla storia del sorgere dei mosaici del Battistero. Nel 1225, un certo « Fra Jacopo » dell'ordine francescano, eseguì, conforme all'iscrizione, i mosaici della volta sopra l'altare maggiore, sulla cosiddetta « scarsella »¹²⁰. Dato che nella scritta l'ordine francescano è chiamato *Sancti Francisci*, esiste un motivo per datare il compimento di questo mosaico già dopo l'anno della canonizzazione del Santo, cioè dopo il 16 luglio 1228¹²¹. Nel 1271 furono raccolti i fondi per i lavori in mosaico del Battistero, al quale fine dovevano servire tutti i proventi dalle feste di S. Giovanni Battista, di S. Filippo, di S. Bartolomeo e di S. Barnaba¹²². Nel 1281 i partecipanti ai misteri s'impegnarono a versare una data somma di denaro per la continuazione di questi lavori¹²³. Nel 1298 i consoli dell'arte di Calimala vietano a « maestro Francesco » di lavorare nel corso di tutto il loro consolato nella bottega del mosaico presso il Battistero *opera del mosaico dell'opera di S. Giovanni*¹²⁴. Nel 1301 viene deliberato un prolungato lavoro ai mosaici del *Maestro Costantino e di suo figlio Feio*. In quest'occasione si accenna a *impalcature fatte molto tempo prima*, le quali erano state erette non meno di trent'anni prima, poichè di esse si parla già nel documento del 1271. I maestri Bingo e Pazzo vengono licenziati per furto di ma-

Mosaic of the Florentine Baptistery, in « Actes VI Congr. intern. des Etudes Byzant. » II, 1951, pagg. 101-110.

¹²⁰ R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, II-1 Berlin, 1908, pag. 135; Cfr. Id., *Das älteste Werk der Franziskaner Kunst*, in « Repertorium für Kunstwissenschaft », 1899, XXII, pagg. 315-316.

¹²¹ Scritti di G. VASARI, herausg. von K. FREY, I, pag. 328.

¹²² Ibid, pagg. 329-330, Cfr. R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, VI, Berlin, 1908, pag. 462.

¹²³ R. DAVIDSOHN, *Forschungen*, pag. 462.

¹²⁴ Ibid, pag. 463.

teriale; nel contempo si dovevano far venire mosaicisti da Venezia oppure da qualche altra città, alle condizioni che fossero bravi e che si potessero avere senza indugio¹²⁵. Se nel documento del 1325, sotto la voce *picturas* si sottintendono veramente i mosaici del Battistero, ancora in quell'anno il denaro ricavato dalla vendita delle candele servì per pagare i mosaicisti¹²⁶.

L'Anonimo Magliabechiano — fonte del secondo quarto del XVI secolo — informa che Andrea Tafi, contemporaneo di Gaddo e Giotto, ha eseguito nel Battistero la figura di « Cristo » ed il « paradiso e l'inferno »¹²⁷. Un po' più tardi, il canonico Petrei nei suoi appunti sul Battistero di Firenze, ascrive i mosaici della cupola ad Andrea Tassi (invece di Tafi), ed i *profeti sotto le finestre a Gaddo Gaddi*¹²⁸. Il Vasari, nella prima edizione delle *Vite*, uscita nel 1550, fa di Tafi un allievo del negro Apollonio, inviato da Venezia¹²⁹. Secondo la sua affermazione, il Tafi eseguì la zona superiore dei mosaici della cupola con le figure degli arcangeli e di Cristo e la grande figura di Cristo seduta sull'arcobaleno; gli altri mosaici della cupola sarebbero stati fatti dal Tafi insieme con Apollonio. Basandosi su queste, assolutamente inattendibili, testimonianze, il Mather Jr. ha tentato di distribuire i mosaici della cupola fra due maestri — il conservatore Tafi ed il progressista Gaddo Gaddi¹³⁰. Ignorando completamente il fatto che questi mosaici si dividono in molti gruppi, assolutamente differenti per lo stile, egli ha estremamente semplificato tutto il problema, attribuendo solo a due maestri un vastissimo complesso di mosaico, cosa che già di per sè stessa appare del tutto inverosimile.

Le testimonianze dei documenti e delle fonti primarie permettono di fare due deduzioni essenziali: il lavoro ai mosaici della cupola fu eseguito in varie riprese e si protrasse per quasi cent'anni;

¹²⁵ Ibid, pag. 463, Cfr. G. VASARI - K. FREY, I, pagg. 330-331.

¹²⁶ R. DAVIDSOHN, *Forschungen*, pag. 464.

¹²⁷ ANONIMO MAGLIABECCHIANO, herausg. von K. FREY, Berlin, 1892, pag. 50.

¹²⁸ *Il libro di Antonio Billi*, herausg. von K. FREY, Berlin, 1892, pag. 60.

¹²⁹ G. VASARI, *Vite*, ed. G. Milanese, I, pagg. 332, 334, 340, 343.

¹³⁰ F. J. MATHER, *op. cit.*, pagg. 48-63. Il Mather ritiene che il lavoro procedesse a spicchi. Al Tafi ascrive il « Giudizio universale », la zona con i cori degli angeli e tutte le scene dei cinque spicchi all'infuori di 23 scene che attribuisce a Gaddo Gaddi.

all'esecuzione del mosaico presero parte alcuni artisti venuti da Venezia. I nomi di Apollonio, di Tafi e di Gaddo Gaddi sono problematici, tanto più che non figurano nei documenti.

Purtroppo, i mosaici della cupola del Battistero subirono nel periodo fra il 1898 e il 1907 grandi restauri, che condussero ad una radicale modernizzazione, non solo di varie figure, ma anche di intere composizioni. Ciò rende estremamente difficile la classificazione stilistica dei mosaici e lo stabilirne la data. Eppure simili tentativi sono stati e saranno fatti anche in seguito, altrimenti sarebbe difficile comprendere il corso dello sviluppo della pittura fiorentina, rappresentata dai monumenti della pittura da cavalletto conservatisi proprio per caso. E in quanto da diverse di queste opere si tendono fila verso i mosaici, questi ultimi sono destinati a gettar luce sulla pittura fiorentina del periodo pregiottesco.

Il gruppo di data più remota è formato dai mosaici della volta sopra l'altare maggiore, eseguiti da Fra Jacopo nel 1225-28. Vi è raffigurato un grande circolo, incorniciato da ricco ornamento e diviso in otto settori di forma insolitamente bizzarra. Ogni settore contiene la figura in piedi di un « profeta ». Nel centro v'è un medaglione con un « agnello », retto da geni alati. Il circolo che orna la chiave di volta è tenuto dalle possenti figure di quattro atlanti. Ai lati del cerchio fra Jacopo ha raffigurato la « Madonna in trono col Bambino e San Giovanni Battista ». Tutta questa decorazione della volta dimostra la grande cultura del maestro che qui operava¹³¹. La sua arte, sebbene le sian propri ancora molti tratti romanici, è permeata di riflessi antichi e paleocristiani, e rivela una conoscenza fondamentale dei modelli bizantini più progrediti del XIII secolo. Alcune figure tarchiate di profeti hanno veste ampia, a pieghe fluenti; nello stesso modo sono trattate le vesti della Madonna e del Precursore. I volti sono severi e imponenti, i gesti contenuti e calmi. Molto espressive sono le possenti figure degli « atlanti », nelle quali l'artista ha cercato in tutti i modi di sottolineare la forza fisica. Per Fra Jacopo è caratteristico l'amore per i motivi ornamentali e decorativi. Intreccia abilmente tralci, foglie d'acanto, maschere, vasi, figurine di cervi, colombi e geni alati. Tutto ciò emana dai ricordi vivi della tarda antichità. Da quale

¹³¹ M. SALMI, *op. cit.*, pag. 546; O. DEMUS, *The Tribuna Mosaic of the Florentine Baptistery*, pagg. 101-110.

scuola è uscito Jacopo? La sua arte mostra indubbiamente punti di contatto con i mosaici dell'atrio di San Marco a Venezia, sorti nel corso del XIII secolo ¹³². Noi non possiamo indicare coincidenze letterali, eppure esistono analogie abbastanza affini (cfr. p. es. le figure degli « atlanti » con le figure di quella cupola dell'atrio ornata con scene della creazione; oppure l'ornamento della cornice del circolo con quello degli archi e dei pennacchi; è sintomatico anche il confronto della composizione di tutto il circolo con i mosaici della volta del diaconico nel duomo di Torcello) ¹³³. Evidentemente, fra Jacopo studiò nelle botteghe veneziane ¹³⁴. Però ha fatto un uso molto personale di quanto aveva appreso dai suoi maestri. Lo dimostrano chiaramente i suoi mosaici, che rivelano grande originalità; sia per la concezione generale che per i particolari.

L'arte virile, concentrata e seria di Fra Jacopo esercitò senza dubbio un influsso sui pittori fiorentini del secondo quarto del XIII secolo e, particolarmente, sul « Maestro del Bigallo », il quale — non è escluso — poteva persino essere suo allievo diretto ¹³⁵. Il tipo della Madonna frontale, introdotto da Fra Jacopo nell'arte fiorentina, divenne qui popolarissimo. Lo ritroveremo ancora in diversi lavori dell'ottavo decennio, che si distinguono per uno stile spiccatamente arcaizzante (le « Madonne » nel Museo Bandini di

¹³² O. DEMUS, *Die Mosaiken von San Marco*, pag. 66 ss.; S. BETTINI, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo, 1947, pagg. 24-26.

¹³³ S. BETTINI *op. cit.*, tavv. LVIII, LIX, LXXXVII; G. GALASSI, *Roma o Bisanzio*, Roma, 1930, pagg. 190-191, tav. CXV. Il Galassi ritiene che i mosaici della volta del diaconico nel duomo di Torcello siano stati eseguiti nel VII secolo e rifatti nel XII. Quella composizione nel circolo cui si attiene Fra Jacopo è, in generale, assai caratteristica per la scuola dei mosaicisti veneziani. Vedi S. BETTINI, *op. cit.*, tavv. XVI, XXXVIII, XXXIX, L, LXIII, LXXX, LXXXI, LXXXV, LXXXVIII.

¹³⁴ Cfr. G. SOULIER, *op. cit.*, pag. 125; P. TOESCA, *op. cit.*, pag. 1001; il SALMI, *op. cit.*, pag. 546, ritiene che Fra Jacopo conoscesse anche i monumenti romani.

¹³⁵ Questo problema viene passato del tutto sotto silenzio sia dall'Offner che dal Garrison, mentre invece è di non poca importanza per una giusta comprensione delle opere del « Maestro del Bigallo ». Cfr. particolarmente con il mosaico di Fra Jacopo le Madonne del « Maestro del Bigallo » a Pittsburg, della raccolta Acton a Firenze e particolarmente di Nantes (E. GARRISON, *op. cit.*, nn. 220, 228, 231); qui si ripete letteralmente il drappeggio spezzettato caratteristico del manto del Cristo raffigurato sul mosaico.

Fiesole, a Santa Maria Primerana di Fiesole, ed altre)¹³⁶. Riflessi remoti dell'arte di Fra Jacopo sono percepibili anche nella tavola di « San Francesco » a Santa Croce¹³⁷.

Non abbiamo informazioni precise su quando furono iniziati i lavori per la decorazione della cupola. Il Weinberger¹³⁸ ritiene che ciò avvenisse non prima della metà del XIII secolo; il Toesca¹³⁹ attribuisce a Fra Jacopo la parte ornamentale centrale, che assomiglia non poco ai motivi ornamentali della volta sopra l'altare maggiore. Per risolvere questo problema mancano dati sicuri. Però un fatto è molto sintomatico: se ci si sofferma sullo stile del mosaico della zona superiore, dov'è raffigurato « Cristo in mezzo a serafini e ai cori degli angeli », salta agli occhi la grande somiglianza di queste figure con i mosaici di San Marco, ma non tanto con quelli dell'atrio quanto di quelle parti del tempio che furono decorate alla fine del secolo XII o al principio del XIII¹⁴⁰. Troviamo qui un trattamento molto secco, con bruschi contrasti di luce ed ombra, con una suddivisione delle vesti in piccole pieghe lineari, con largo uso di ornamenti di tipo calligrafico. Quest'arte bizantineggiante senz'anima si è irrigidita in formule accademiche. Alla decorazione di questa zona della cupola presero indubbiamente parte maestri invitati da Venezia, però artefici assai più legati alle tradizioni dell'inizio del XIII secolo che non alla sua metà. Verso questo medesimo gruppo di mosaici tende anche la figura centrale di Cristo nel « Giudizio universale », nonchè le figure degli angeli con la tromba che gli stanno ai lati, e degli angeli con gli strumenti della passione. Qui hanno già lavorato altri maestri, più abili e raffinati. Ciò nondimeno, questi maestri non vogliono staccarsi bruscamente da quella bottega che ha eseguito la zona superiore con i cori degli angeli. Ci sono motivi seri per supporre che proprio

¹³⁶ E. GARRISON, *op. cit.*, nn. 215, 216. Cfr. M. SALMI, *op. cit.*, pag. 549.

¹³⁷ Cfr. i tipi degli « atlanti » con gli angeli sulla tavola (*Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 55 c).

¹³⁸ M. WEINBERGER, *op. cit.*, pag. 72; A. VENTURI, *op. cit.*, V, pag. 218, fa risalire alla metà dell'ottavo decennio l'inizio dei lavori per i mosaici della cupola; VAN MARLE, *op. cit.*, I, pag. 265, suppone che la zona con i cori degli angeli e tutta la composizione del « Giudizio universale » fossero eseguiti nel 1225 circa.

¹³⁹ P. TOESCA, *op. cit.*, pag. 1001.

¹⁴⁰ S. BETTINI, *op. cit.*, tavv. XVI-XXVI.

da questo gruppo di mosaici Coppo di Marcovaldo attingesse gli elementi bizantineggianti della sua arte ¹⁴¹.

La monumentale composizione del « Giudizio universale » colpisce per la differenza degli stili ¹⁴². Singole sue parti furono indubbiamente eseguite non solo da diversi maestri, ma anche in periodi diversi. In questa composizione si fa strada una forte tendenza romanica (le figure sedute degli apostoli e dei patriarchi), che ci indica chiaramente in che direzione i pittori fiorentini incominciarono a riconcepire le immagini bizantineggianti importate da Venezia. Le figure hanno perduto la finezza e la ricercata snellezza, son divenute pesanti e massicce, hanno teste sproporzionatamente grandi. E' caratteristico che il canone romanico si combini qui con una stilizzazione sfrenatamente lineare del drappeggio che forma un originale vortice di linee. Verso questo gruppo di mosaici tende anche il « Paradiso », scena di grande realismo nei suoi particolari. La « Resurrezione dei morti » e « l'Inferno » rivelano uno stile del tutto differente. Qui le figure sono esageratamente sottili, slanciate, con piccole teste e fragili estremità. È un'arte dal timbro *fin de siècle* ed appartiene ad una tendenza del tutto diversa.

Siamo inclini a datare all'inizio dell'ottavo decennio quella zona del « Giudizio universale » che include le figure degli apostoli seduti. Grossolane, espressive, hanno stretti rapporti con i lavori del « Maestro della Maddalena » e del « Maestro di Bagnano » ¹⁴³, nei quali troviamo soluzioni altrettanto libere, non ligie al canone. E' istruttivo il confronto del mosaico con la tavola di Meliore del 1271 (cfr. particolarmente i tipi di S. Pietro e S. Paolo) ¹⁴⁴,

¹⁴¹ Il GARRISON, *op. cit.*, pag. 16, non esclude la possibilità di un diretto contatto di Coppo con la bottega dei mosaicisti presso il Battistero di Firenze.

¹⁴² Nè il Van Marle, nè il Mather suddividono la composizione del « Giudizio universale » in gruppi stilistici di vari periodi, considerando questa composizione come un complesso unico. A differenza di loro, il TOESCA, *op. cit.*, pag. 1002, parla giustamente di alcuni maestri e ascrive « l'Inferno » ad un altro maestro. Il LONGHI, *op. cit.*, pag. 13, dà un altissimo apprezzamento all'ultima composizione che pone negli anni 1260-1270.

¹⁴³ Cfr. il *Catalogo della Mostra Giottesca*, figg. 66 a (tipi degli apostoli Andrea e Giacomo), 67a; R. OFFNER, *Italian Primitives at Yale University*, figg. 1, 4e, 4g; E. GARRISON, *Post-War Discoveries: Early Italian Paintings*, I, in « Burlington Magazine », 1947, LXXXIX, pagg. 151-152, tav. II.

¹⁴⁴ *Catalogo della Mostra Giottesca*, fig. 65a. Altre affinità delle figure di Meliore con i mosaici sono le macchie rosse sulle guance.

con il « San Luca » già nella Galleria dell'Accademia ¹⁴⁵, con il dorsale di Panzano (il tipo di S. Pietro) ¹⁴⁶. Evidentemente, in questa fase dello sviluppo, nella bottega dei mosaicisti presso il Battistero lavoravano molti pittori fiorentini, fra i quali Meliore ed il « Maestro della Maddalena ». Siccome nel 1271 si raccoglievano i fondi per ornare con mosaici la cupola, la nostra data (1270 circa) che diamo alla seconda zona del « Giudizio universale », acquista una certa fondatezza.

La parte più recente del complesso a mosaico della cupola sono le numerose scene della storia della creazione, nonchè della vita di Giuseppe, di Cristo e di Giovanni Battista. Certo qui lavoravano non due maestri, come era incline a credere il Mather, ma un gran numero di artisti, i quali davano libero svolgimento ai principi dei mosaici veneziani-greci che avevano ereditato. Se si osservano queste scene attentamente, risulta chiaro che i canoni bizantini vanno assumendo un contenuto del tutto nuovo, ben più vivo e realista. Parlando francamente, quest'arte segna la decadenza dell'eredità bizantina su suolo fiorentino, e nello stesso tempo una sua nuova vita. A larghe ondate entrano nelle storie religiose particolari di genere, i movimenti delle figure acquistano una scioltezza ignota all'arte bizantina, i passaggi e le forme architettoniche diventano più complicati, emergono singoli tentativi di rendere scorci; in una serie di casi si raffigurano persino interni ¹⁴⁷. Però gli artisti non passano a quelle posizioni nuove, di principio, che in modo così deciso hanno occupato Cavallini e Giotto. Il loro tratteggio delle luci ed ombre rimane ancora molto convenzionale, di modo che la forma non acquista carattere decisamente plastico, la composizione spaziale si distingue per un chè di duplice e di compromesso, i visi son poco differenziati, la stilizzazione lineare continua, come prima, ad esercitare una funzione di prim'ordine, negli ornamenti delle vesti si fa larghissimo uso di filamenti d'oro, fini come una ragnatela. Nel suo complesso, quest'arte, che porta l'impronta di un certo manierismo, occupa un posto fra il Cimabue dei primi anni e Giotto. Qui abbiamo a che fare con una delle varianti più

¹⁴⁵ Ibid, fig. 71 a. Cfr. M. WEINBERGER, *op. cit.*, pag. 72, tavv. 12-13.

¹⁴⁶ Ibid, fig. 64 a.

¹⁴⁷ Per esempio nelle scene « Entrata degli uomini e degli animali nell'arca », « Decollazione del Battista », « Il sogno di Faraone », « Il convito di Erode », ed altre.

complicate della « maniera greca » che rappresenta una fusione di elementi differenti, a cominciare da quelli romanici e bizantineggianti, per finire con quelli gotici.

Non c'è il minimo dubbio che tutte le scene che ornano i cinque spicchi della cupola del Battistero, sono state eseguite da maestri fiorentini del luogo. Già il Toesca ha espresso la supposizione verosimilissima circa la partecipazione di Cimabue ai lavori per questi mosaici¹⁴⁸. Veramente, scene come « Giuseppe tolto dalla cisterna », « I fratelli di Giuseppe che ne mostran le vesti al padre », « La nascita di Giovanni Battista e Zaccaria in atto di scriverne il nome » rivelano determinati punti di contatto con opere incontestabili di Cimabue¹⁴⁹. Ma non solo Cimabue lavorò nella bottega presso il Battistero di Firenze. Da questa bottega si stendono legami diretti anche con una serie di tavole degli anni 1270-1290 (per esempio la « Madonna » a Santa Maria Maggiore e l'icona di Mosca). Evidentemente, le scene del Vecchio e del Nuovo Testamento e le storie di Santi della cupola furono eseguiti da artisti delle tendenze più diverse, compresi allievi e seguaci di Coppo, i quali, in armonia col secolo, svilupparono la sua maniera nel senso di una maggiore libertà e naturalezza.

Noi non possiamo ora intavolare una discussione su un problema così complicato come la classificazione stilistica dei mosaici della cupola. Vorremmo soltanto rilevare che le prime tre scene bibliche sono vicinissime per lo stile all'« Inferno ». Le medesime figure sottili, fragili, il medesimo allungamento gotico delle proporzioni. Le scene dei tre registri inferiori di questo medesimo spicchio rivelano già un carattere diverso, e ciò va spiegato con la partecipazione di altri maestri. I maestri erano molti e lavoravano in

¹⁴⁸ P. TOESCA, *op. cit.*, pag. 1003; M. SALMI, *op. cit.*, pagg. 568, 570; P. D'ANCONA, *op. cit.*, pag. 113; L. COLETTI, *op. cit.*, pag. XXXVIII. Un tentativo anteriore di A. VENTURI, *op. cit.*, V, pagg. 228-230, di riconoscere la mano di Cimabue nei mosaici del Battistero, non colpisce nel segno, dato che il Venturi non distinse quei mosaici che possono venir attribuiti a questo maestro.

¹⁴⁹ Cfr. l'esempio la testa del giovane nella scena: « La Nascita di Giovanni Battista » (Fot. Alinari n. 17243 a) con la testa di Giovanni nel mosaico del duomo di Pisa (P. D'ANCONA, *op. cit.*, fig. 84) oppure la testa di Zaccaria nella medesima scena (Fot. Alinari n. 17243) con le teste dei profeti sulla tavola di Santa Trinita (P. D'ANCONA, *op. cit.*, figg. 89-90).

maniera diversissima. Che data bisogna dare ai mosaici della cupola in questione? Sono sorti non anteriormente all'ottavo decennio del XIII secolo. I lavori poterono, inoltre, prolungarsi fino al 1301, data che figura nei documenti ¹⁵⁰. Io sono incline a ritenere gli anni 1275-1301 come il periodo più probabile dell'esecuzione del mosaico degli spicchi delle cupola (senza contare i tre spicchi con il « Giudizio universale »), quando cioè si spiegò l'attività di Cimabue e incominciava appena a formarsi lo stile progressivo del « Maestro della S. Cecilia » e di Giotto. Nei riguardi dell'arte innovatrice di entrambi questi artisti che si orientavano su Roma, l'arte dei mosaicisti fiorentini significava piuttosto la fine del vecchio anzichè l'inizio del nuovo stile. Era l'ultima tappa nello sviluppo della « maniera greca » che si avvicinava già alla completa decadenza. Ed il fatto che assorbisse tante innovazioni, era una prova in più della sua profondissima crisi, dato che queste innovazioni minavano le basi dell'idealismo medioevale ed il tradizionale modo dogmatico di pensare.

La scorreria nei mosaici fiorentini ci ha involontariamente distolti dall'argomento principale. Ma era necessaria onde ottenere un punto d'appoggio in più per la datazione della tavola di Mosca. Se le scene che mostrano un'affinità così stupefacente con le sue tabelle sorsero circa nel 1270-80, allora esistono tutte le ragioni per assegnare a questo medesimo periodo anche la nostra tavola. Essa è una delle più tarde opere della pittura da cavalletto di stile bizantineggiante su suolo fiorentino. Eseguita da un artista che era vicino alla bottega dei mosaicisti del Battistero e che conosceva bene l'arte di Coppo, la tavola di Mosca è di particolare interesse come l'ultimo anello nella lunga catena dei monumenti fiorentini bizantineggianti. Ma è caratteristico che in questa tarda fase di sviluppo il bizantinismo non sia già più in grado di sottemettersi interamente al linguaggio artistico dei maestri italiani. Gli

¹⁵⁰ La classificazione più particolareggiata di questi mosaici e, bisogna rilevare, nient'affatto convincente, è stata data dal MATHER, *op. cit.*, pagg. 49-63. Il Mather ritiene che i lavori per le storie bibliche fossero iniziati nel 1281 circa. Il VAN MARLE, *op. cit.*, I, pag. 269 data le scene dei cinque spicchi tra il 1271 e il 1300.

resero pieno omaggio solo nelle figure centrali, di carattere solennemente ieratico. Nella tabelle hanno manifestato un'indipendenza infinitamente maggiore, mostrandosi qui partigiani di quelle forme nazionali d'espressione che, in fin dei conti, determinarono tutto il corso dello sviluppo della pittura del Duecento.

VICTOR LASAREFF.



Ritratti dell'Imperatore Federico II

(*Wolfram von den Steinen*)

La figura dell'uomo è il testo per tutto
quello che si possa sentire e dire di lui.

(J. W. GOETHE)

Quale sia stato l'aspetto fisico dell'imperatore che il monaco di St. Alban's qualificò *stupor quoque mundi et immutator mirabilis*¹ non è soltanto un problema storico intorno a quella grande figura enigmatica², ma suscita anche varie questioni interessanti di storia dell'arte³. Perchè il modo in cui una personalità sovrana viene compresa ed afferrata da un egregio artista ci appare pieno di schiarimenti significativi, e per la particolare qualità creativa di quest'ultimo, e per l'epoca sua, e per la figura individuale del ritrattato⁴.

Lo storico cerca di riconoscere la personalità dell'imperatore attraverso le sue gesta⁵. Esaminando minutamente le « lettere di stato »⁶, Wolfram von den Steinen è giunto fino alla persona stessa dell'imperatore che, in ricordi e reliquie, il viaggiatore in-

¹ *Ex Mathaei Parisiensis operibus, Monum. Germaniae, script.* 28 (1888) 319-17. Cfr. W. VON DEN STEINEN, *Das Kaisertum Friedrichs II.* 1922 p. 44.

² Cfr. K. HAMPF, *Kaiser Friedrich II, als Fragensteller*, in « Kultur-und Universalgeschichte », 1927 pp. 53 ss.

³ Cfr. E. BUSCHOR, *Bildnisstufen*, Monaco 1947.

⁴ Sul valore dimostrativo di ritratti principeschi del medioevo cfr. P. E. SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige (751-1152) in Bildern ihrer Zeit*, Lipsia 1928, pp. 4 ss.

⁵ L'opera fondamentale su Federigo rimane quella di E. KANTOROWICZ, *Kaiser Friedrich II*, Berlino 1928. Supplemento 1931.

⁶ W. VON DEN STEINEN, *op. cit.*, (v. nota 1) specie p. 75 ss.

contra ovunque sulle vie dell'Italia meridionale e della Sicilia⁷. Si capisce che il maggior interesse degli studiosi si sia concentrato sul più famoso ritratto del grande Svevo, quello alla Porta di Capua⁸ (fig. 1). In questo monumento, eretto sotto i suoi occhi, l'imperatore si fece ritrarre tale quale voleva apparire ai suoi sudditi, ma anche ai suoi nemici. Esaminare il rapporto nel quale stanno le numerose effigi dell'imperatore nelle arti minori del sec. XIII



Fig. 1 — ARTE ITALIANA DEL XIII SEC.
Torso di Federico II - (dalla Porta di Capua)
(Capua, Museo Campano).

⁷ F. GREGOROVIVS, *Wanderjahre in Italien*, terza ed., Lipsia 1889, vol 5: *Apulische Landshaften*. In più C. A. WILLEMSSEN, *Apulien, Land der Normannen-Land der Staufer*. Lipsia 1944.

⁸ E. LANGLOTZ, *Das Proträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua*, in « Beiträge für George Swarzenski », Berlino-Chicago 1951, p. 47 ss., fig. 7. 8. C. A. WILLEMSSEN, *Kaiser Friedrichs II. Triumphator zu Capua*, Wiesbaden, 1953, figg. 36 s. Le fotografie dal gesso sono dovute alla gentilezza del prof. E. Langlotz che per primo ha incoraggiato questo lavoro.

sarebbe l'argomento di un saggio più lungo⁹; oggi posso soltanto — col gentilissimo permesso del dottore h. c. Robert von Hirsch di Basilea — sottomettere all'attenzione degli studiosi una figura di scacchi che notai, nella sua collezione, nell'estate del 1953 in occasione di una visita al seminario basilese di storia dell'arte col prof. I. Gantner¹⁰. La statuetta (figg. 2, 3, 4), alta cm. 7,3, larga 5,3 e spessa cm. 3,4, è intagliata in un avorio biancastro, luminoso e di quasi cristallina trasparenza che G. Swarzenski nel catalogo manoscritto della collezione¹¹ definisce osso di « narvale » (*monodon monoceros*), stimato nel medioevo corno di liocorno, materia a cui si attribuivano qualità magiche. Preziosissima merce, veniva esportata in molti paesi; perciò il materiale in sè non permette ancora di supporre che la figura provenga dal nord. La statuetta è la figura del re bianco di un gioco degli scacchi. Il re, imberbe, sta seduto sul trono, veste un abito cinto alla vita, sulle spalle il manto imperiale che, lasciando libero il busto, scende in pieghe pesanti fra le ginocchia ed è tenuto da una cinghia; il braccio sinistro alzato, la regale figura tocca colla mano guantata la fibbia della cigna sul petto, appoggiandovi indice e medio e tenendola dal dietro col pollice. Il movimento del braccio stacca la spalla sinistra dalla spalliera del trono e la fa chinare in avanti. Visto di faccia l'atteggiamento

⁹ J. R. DIETRICH tratta in: « Zeitschrift für bildende Kunst », nuova ser. 14, 1903, pp. 256 ss. soltanto la tradizione statuaria, lasciando da parte le miniature. L'opera dello Schramm (v. n. 4) finisce già con Corrado III. Le più numerose immagini dà F. KAMPERS per illustrare il suo saggio storico: *Kaiser Friedrich II. Der Wegbereiter der Renaissance*, in: « Monographien zur Weltgeschichte », vol. 34, 1929. Per le due nuove teste di marmo spiegate come ritratti dell'imperatore cfr. A. PRANDI, *Divi Frederici imperatoris imago*, in: « Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e storia dell'arte, N. S. », II, 1953, 263 ss. (busto del Museo di Barletta) e G. VON KASCHNITZ-WEINBERG, *Ein Porträt Friedrichs II. von Hohenstaufen*, in: « Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung », 60, 1954 (testa di marmo dell'Istituto Germanico di Roma).

¹⁰ Ringrazio di cuore ancora in questo luogo il sig. R. von Hirsch del suo gentilissimo permesso di pubblicare la statuetta. Anni fa il principe Juritzki che vive adesso a Parigi, già suppose, verbalmente, che la figura rappresentasse Federico II.

¹¹ No. 216. Foto 450, lastra 275. Il pezzo proviene dalla collezione dei principi di Hohenzollern a Sigmaringen. *Catalogo dell'Esposizione a Francoforte*, 1928, no. 257. G. Swarzenski lo data fine del sec. XIII e lo crede di provenienza nordica.

sembra alquanto pesante, da sinistra mostra una suggestiva tensione. L'avambraccio destro manca, ma il moncone fa pensare



Fig. 2 — *Federico II* (statuetta in avorio) -
(Basilea, coll. dott. h. c. R. von Hirsch).

che sia stato proteso rettangolarmente ed abbia retto un attributo, probabilmente lo scettro, come è chiesto nei medioevali libri di

scacchi¹². La testa è volta leggermente a destra. Sopra la fronte alta, la corona, però con le punte rotte, cinge i capelli che scendono ai lati in due ciocche a foggia di S. Sotto la larga fronte gli occhi arguti, le pupille lavorate col trapano e coi resti di pittura nera. Le sopracciglia arcuate e le sottili labbra chiuse rafforzano l'impressione vivace dello sguardo sovrano.



Figg. 3-4 — Federico II (visto lateralmente e da tergo). - Basilea, coll. dott. h. c. R. von Hirsch).

Sulla spalliera del trono un falco aggrafia il pomo dietro la spalla destra del re; il compagno a sinistra manca, soltanto le penne retrici si vedono ancora (fig. 3). Ritroviamo questi uccelli compagni sulla spalliera della regina Margherita, moglie di Enrico VII¹³, particolare probabilmente caratteristico per gli Hohenstaufen (fig. 5).

La parte inferiore della statuetta ha la superficie liscia e

¹² KUNRAT VON AMMENHAUSEN (nel cantone svizzero di Turgovia) nel suo *Schachzettelbuch* (libro degli scacchi) (v. nota 52), versi 1969 ss. Veramente a quel che dice questa fonte, il re dovrebbe reggere nella sinistra il globo imperiale:

¹³ O. POSSE, *Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige*, vol. I, Dresden 1909, tav. 32, 1. Una riproduzione del gesso devo al prof. J. Deér.

lucida, quella superiore invece è logora, sembra provare che non si trattasse di un pezzo da parata ma proprio usato per giocare. Chi se ne sarà servito? L'imperatore stesso difatti giocava agli scacchi o per lo meno conosceva questo giuoco¹⁴, poichè, nel suo riassunto della sua lite col papa fatto ai Pisani, si servì d'una metafora tolta dal gioco degli scacchi: *Giocando gli scacchi col papa e stando il gioco di modo da potergli io dare scacco matto o almeno togliergli un rocco, vennero i Genovesi e cacciando le loro mani sullo scacchiere rovesciarono tutto il giuoco*¹⁵. E la presa di Piumazzo da parte di Federigo perfino entrò nella terminologia degli scacchisti¹⁶. Nel Duecento gli scacchi erano di gran lunga il divertimento prediletto di re ed imperatori¹⁷, e Federigo, amatore di



Fig. 5 — La regina Margherita.
(sigillo conservato a Vienna).

¹⁴ Cfr. H. Q. MÄSSMANN, *Geschichte des mittelalterlichen, vorbugsweise deutschen Schachspiels*, Quedlinburg e Lipsia 1839, p. 166 s.

¹⁵ E. KANTOROWICZ, *Friedrich II.*, p. 540. « *Annal. Ianuens.* », *Mon. Germ. Script.* 18, (1863), 215-14 s.

¹⁶ E. KANTOROWICZ, Supplemento p. 188, si riferisce a p. 432 del testo. SALIMBENE in *Mon. Germ. Script.* vol. 32, 1905, p. 164: *Eodem millesimo imperator Fridericus obsedit castrum Plumatiū et castrum Crevacōri cum Parmensibus et Mutinensibus et cum CC^{tis} militibus Reginis et mille peditibus in mense Julii, Augusti et Septembris. Et destructa fuerunt ambo dicta castra, que Bononcnsum erant. Inde exivit proerbium, ut dicerent hi qui in ludo scacorum ludebant: Scaccò per Vignola aven Plumaço.*

¹⁷ Cf. H. F. MASSMANN, l. c. p. 63 n. 97.

scienza araba¹⁸, avrà anche lui praticato questo giuoco venuto dall'Oriente. Però la nostra figurina di narvale non proverrà certo dall'ambiente immediato dell'imperatore; anzi, non sarà stata intagliata mentre visse Federigo.

Alla ricerca di altre figure di scacchi analoghe ci colpisce per la sua gran somiglianza un re a Londra¹⁹ (fig. 6). Sono identici il trono, il vestito, l'atteggiamento, il gesto del braccio sinistro; va-



Fig. 6 — *Figura di re.*
(Londra, Victoria and Albert Museum).

¹⁸ FRANCESCO GABRIELI, *Federico II e la cultura musulmana*, in « Rivista storica italiana » 26, 1952.

¹⁹ Swarzenski lo chiama « un pezzo della stessa mano », cioè della stessa serie, a Londra, Victoria and Albert Museum. R. KOECHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris Picard 1924 vol. 2 p. 439 no. 1255: tav. 211. Il museo ha amabilmente messo a mia disposizione una fotografia dall'originale.

ria soltanto l'atto della mano; la statuetta di Londra afferra la cinghia del mantello col pollice solo, quella di Basilea vi pone sopra anche l'indice e il medio. La figurina inglese non ha gli uccelli sul trono, bensì il braccio destro che si appoggia su una spada, lunga fino alla spalla. Corrispondono anche il grande ovale della testa,



Fig. 7 — *Figura di alfiere.*
(Berlino, Museo di Stato).

il suo modo di stare quasi senza collo fra le larghe spalle, i capelli ondulati, la corona, il naso lungo, lo sguardo, la coroncina di capelli sotto il diadema: somiglianze che indicano stretti rapporti di bottega. In mancanza dell'aquila non vogliamo pronunciarsi troppo per l'identità delle due persone.

Più certamente appartengono alla stessa bottega due figure

di alferi ²⁰ a Berlino (fig. 7). Rappresentano vescovi con tutti i loro paramenti, su troni identici a quello del nostro re, soltanto mancano i falconi che non spettano ai *iudices*. La corrispondenza stilistica degli alferi col re è tale da attribuirli allo stesso giuoco di scacchi. Il re del Victoria and Albert Museum invece ci prova che dovevano esistere più fornimenti molto simili provenienti dalla stessa bottega e derivati da uno stesso modello. Koechlin stima il re di Londra opera di una bottega francese ²¹. Vöge, nel suo catalogo di Berlino, propone per gli alferi una provenienza tedesca. Quantunque non si possa negare un certo fascino francese a quelle figurine, il loro personale tarchiato, la fattura pesante dei corpi e dei vestiti ci fa pensare piuttosto ad una bottega tedesca ²². Di simile tempra sono le figure di un faldistorio d'avorio nel capitolo di Nonnberg a Salisburgo che A. Goldschmidt crede di provenienza renana ²³. La leggera inclinazione del busto nella statuetta basilese che fa l'effetto di una tensione volitiva, quasi di agguato — *vir inquisitor* Federigo II viene chiamato da Manfred ²⁴ — la ritroviamo già nel ritratto di Federigo sullo scrigno di Carlomagno a Aquisgrana ²⁵. Il gesto della mano che afferra la cinghia del mantello sul petto si trova in Germania verso il 1240 nel cavaliere di Bamberga, e da lì sarà stato noto al nostro artigiano.

Non è possibile datare la nostra statuetta esattamente. W. Vöge indica, senza precisare di più, il sec. XIV per gli alferi di

²⁰ Staatliche Museen, Berlino, Inv. no. 666.667. W. VÖGE, *Beschreibung der Bildwerke der christ. Epochen, Die Elfenbein werke*, Berlino 1902 tav. 33, 124, 125; altezza 7,3 cm. BECKER e von HEFNER-ALTENECK, *Kunsterwerke und Gerätschaften des Mittelalters*, tav. 63. Ingrandimenti di fotografie devo alla gentile mediazione della dott.ssa E. Rohde e del sig. P. Ristow.

²¹ V. n. 19.

²² V. p. es. la cantoria occidentale del duomo di Naumburgo, H. JANTZEN, *Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts*, Monaco 1941 tavv. 118 ss.

²³ A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit*, vol. 3, Berlino 1923 no. 123, specie. tav. 41, datato prima metà del sec. XIII.

²⁴ Cf. K. HAMPE, *op cit.*, (v. nota 2).

²⁵ *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, X (1916) p. 204 ss. Federico è rappresentato nella fig. 148, p. 208, ma erroneamente chiamato Luigi il Pio. Secondo le iscrizioni sullo scrigno si tratta senza dubbio di Federico nella figura che appare accanto a Enrico VI. L'errore si spiega perchè Lotario e Luigi il Pio stanno alla fine dell'altro lato longitudinale.

Berlino, e Koechlin propone per la figurina di Londra la fine del sec. XIII o il principio del XIV. Benchè con opere di artigianato e di arti minori si debba badare a non attribuirle ad un'epoca troppo remota, avviciniamo le nostre statuette — più monumentali delle figure eleganti e cortigianesche del codice Manesse o di quelle di gruppi gracili di Cristo e San Giovanni del primo Trecento, e senza i tratti manieristici di quelle — piuttosto a certe sculture del maestro di Naumburgo. Senza dubbio la nostra statuetta basilese venne intagliata almeno due decenni dopo la morte dell'imperatore. Ma anche il manoscritto vaticano del *De arte venandi cum avibus*²⁶ fu fatto soltanto nella seconda metà del



Fig. 8 — *Federico II* - (miniatura della « Cronaca univ. sassonica »).
(Berlino, Museo di Stato).

sec. XIII, copiato da un modello anteriore, e perfino mezzo secolo dopo la morte il ritratto (fig. 8) venne ancora dipinto nella cronaca universale sassonica²⁷. Certo possiamo ammettere che molto dell'atteggiamento di Federico e dell'impressione grandiosa che fece ai suoi contemporanei abbia esercitato una sua influenza

²⁶ Cfr. W. F. VOLBACH, *Le miniature del codice Vatic. Pal. Lat. 1071. De arte venandi cum avibus*, in « Rendiconti della Pontificia Accad. Romana di Archeologia », 15, 1939, 145 ss.

²⁷ Il piccolo ritratto dell'imperatore dal manoscritto berlinese *Germ. Fol. 129* (adesso alla Biblioteca universitaria di Tubinga), è riprodotto in KAMPERS (v. n. 9) fig. 12. Ringrazio il dott. Paunel a Berlino e il dott. Gebhardt a Marburgo per le informazioni sul codice berlinese. Anche il manoscritto a Brema, a c. 33 contiene un piccolo ritratto di Federico. Devo una fotografia alla gentilezza del dott. Bruch.

impercettibile su effigi posteriori, anche in casi ove non possiamo parlare di un attestato ritratto di questo sovrano. H. Wentzel riconobbe un ritratto dell'ultimo Hohenstaufen sul sardonico della croce gemmata di Carlo IV²⁸ e ritiene possibile vedere un'immagine di Federigo II anche nella figura del sovrano troneggiante sul cammeo col Cristo a Monaco²⁹. È anche verosimile che il nostro imperatore sia ancora rappresentato troneggiante sulla ruota della Fortuna nel codice delle « Carmina Burana » a Monaco³⁰ (fig. 9).

Certo è, che egli offerse un esempio specialmente persuasivo per dimostrare le vicende della fortuna. Già l'*Hortus Deliciarum* della Herrad di Landsberg sceglie la figura d'un imperatore come modello di un favorito della Fortuna³¹. Due fogli del codice bernese del libro siciliano di Pietro da Eboli³² provano che allora non ci si fece un'immagine astratta dell'imperatore in generale, ma che si pensò piuttosto alle personalità precise di singoli imperatori: nel detto codice si vede un uomo dibattersi, precipitato dall'alto della ruota; l'annotazione ci dice che fu Tancredi; Enrico VI sta seduto sul trono accanto alla ruota, ma un gesto dell'allegoria della « Sapientia » dietro il trono lo unisce alla ruota della Fortuna. Le parole aggiunte dicono: *Sapientia convicians fortune*. Nella mente di Federigo la Fortuna aveva acquistato un significato nuovo³³, così che, quando il miniatore che fece verso

²⁸ K. WENTZEL, *Mittelalterliche Gemmen*, in « Zeitschrift d. deutsch. Vereins f. Kunstwissenschaft », 8, 1941, p. 76, figg. 48-50. ID. in « Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen » 64, 1943, fig. 23. Cf. J. DEÉR, *Die Basler Löwenkanne und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts*, in « Zeitschrift f. Schweiz. Archäologie und Kunstgesch. », 14, 1953 p. 131 n. 17.

²⁹ H. WENTZEL, *Die grosse Kamee mit Poseidon und Athena in Paris*, in « Wallraf-Richartz-Jahrbuch » 16, 1954, 62 s.

³⁰ A. HILKA UND O. SCHUMANN, *Carmina Burana*, Heidelberg 1930. Foto Marburg, no. 101564.

³¹ A. DORÉN, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*. Vortr. d. Bibliothek Warburg 1922-23 pars I fig. 7. J. WALTER, *Hortus Deliciarum*, Strasburgo 1952 tav. 37.

³² E. ROTA, *Petri Anselini de Ebulo de rebus Siculis*, Muratori, *Rerum Ital. Script.* vol. 31, 1904 tavv. 52 s.

³³ F. KAMPERS, *Fortuna Caesarea Friedrichs II.* In « Historisches Jahrbuch » 48, 1928, 208 ss. L'autore va troppo lontano volendo riconoscere nella testa di donna di grandezza più che naturale (Giustizia) una figura allegorica della

il 1275 la ruota della Fortuna nel codice delle « Carmina Burana »³⁴ dipinse un imperatore in trono, è lecito riconoscere in lui con molta probabilità Federigo. Quest'ipotesi viene confermata confrontando un ritratto del nostro sovrano, attestato epigraficamente, nella cronaca reale di Colonia a Brusselle (fig. 10), finita verso il 1250³⁵.



Fig. 9 — Federico II (?) e la ruota della Fortuna.
(Miniatura delle « Carmina Burana »).
(Monaco, Biblioteca di Stato).

Fortuna. K. HAMPE, *Zur Auffassung der Fortuna im Mittelalter*, in « Archiv f. Kulturgeschichte » 17, 1927, 20 ss.; ultimo H. F. HAEFELE, *Fortuna Henrici IV. Imperatoris*, Graz-Köln 1954. Informazione bibliografica dovuta alla bontà del prof. W. von Steinem.

³⁴ W. Meyer von Speyer ha datato le *Carmina Burana* circa al 1225. OTTO SCHUMANN (in « Germanisch-Roman. Monatsschrift » 14, 1926, 418 ss. e *Carmina Burana*, 1930 vol. 2, 71 s.) dimostra che in alcune strofe ci sono accenni a trovatori del tardo Duecento, così che bisogna datare il manoscritto circa al 1275.

³⁵ F. KAMPERS, *op. cit.*, (v. nota 9) p. 15 fig. 16. Una riproduzione dell'ori-

Prescindendo dalle somiglianze manifeste del trono, si crede riconoscere nella snella figura ritta lo stesso individuo, una volta di piena faccia, la seconda volta sul trono visto dal lato, volgendo il busto verso chi guarda. In tutte e due le miniature l'imperatore alza la mano con un dito proteso in atto di ammonire. Questo ci rammenta le parole di Andrea d'Ungheria sulla statua imperiale alla porta di Capua, che alzava due dita imponendo rispetto ai passanti, anzi minacciando³⁶. Ricordandoci il disegno di Agincourt³⁷ della statua della porta di Capua, colle arcate cieche sui lati del trono, colla stupenda somiglianza dell'impressione generale, una dipendenza artistica di queste opere delle arti minori dalla importantissima statua capuana non ci sembra affatto inverosimile, visto che la confermano anche particolari, come p. es. il braccio sinistro sporgente dallo sboffo del mantello, visibile ancora nel torso originale. Ad ogni modo si vede chiaramente il rapporto del ritratto di Federigo a Brusselle coll'Italia meridionale dai capitelli a foglie d'acanto volte all'ingiù. Non sono rari nel sec. XIII anche rapporti commerciali fra paesi lontani. Su un bellissimo foglio del libro spagnolo sul giuoco degli scacchi, vediamo Alfonso il Savio di Castiglia che detta il suo celebre insegnamento di scacchi (fig. 11)³⁸. Questo ritratto di re si direbbe una citazione libera dalla « caccia col falcone » o dalla porta capuana di Federigo. La snella figura giovanile del « Libro sui falconi »³⁹ e dei sigilli è sostituita da una corporatura più tarchiata, che torna anche nella nostra statuetta basilese. Un tipo mediano

ginale devo alla gentilezza del sig. L. M. J. Delaissé, Bibliothécaire au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique. Si tratta del fo. 144 del manoscritto 467. Per la datazione cfr. CAMILLE GASPARD ET FRÉDÉRIC LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibl. Royale de Belgique*, Paris 1937, 108 ss. no. 41.

³⁶ Mon. Germ. Script. 26, 571: *hic est pons in cuius capite pater Maurfridi Fridericus, cum quondam imperatori statu gauderet, duas turres mirae magnitudinis, fortitudinis et pulchritudinis, expensis in ea re aedificiis viginti milibus unciarum auri purissimi, construxit, ibique suam imaginem in aeternam et immortalem memoriam sculpi fecit, extensis brachiis duobusque digitis, quasi hos tumidae comminationis, versiculos intonantem, qui etiam ibidem ad metum transeuntium, sunt consculpti: Caesaris imperio...*

³⁷ C. A. WILLEMSSEN, *Triumphator*, fig. 40.

³⁸ *Das spanische Schachzabelbuch des Königs Alfons des Weisen vom Jahre 1283*, Lipsia 1912, casa editrice K. W. Hiersemann tav. 129 (65 recto).

³⁹ C. A. WILLEMSSEN, *Triumphator*, fig. 39.

è costituito dal ritratto imperiale in un codice interessantissimo, *Sui bagni di Pozzuoli* di Pietro da Eboli, forse creato per incarico dell'imperatore intorno al 1250⁴⁰. L'ornamento romboidale sulle

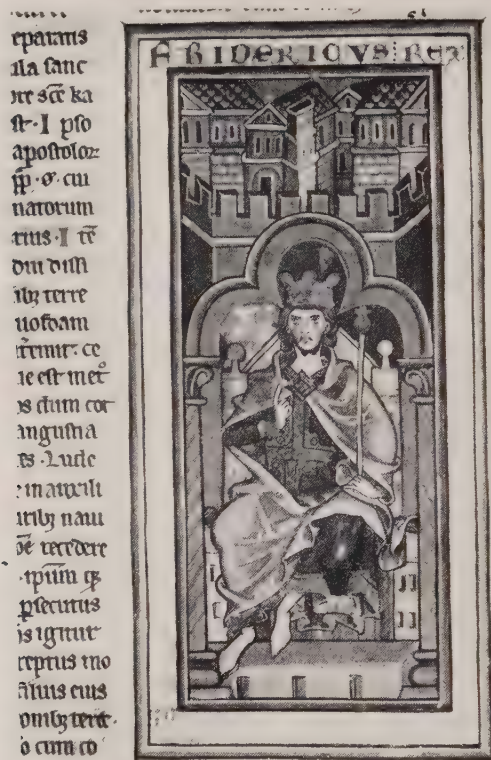


Fig. 10 — *Federico II* (miniatura dalla « Cronaca reale » di Colonia) - (Bruxelles, cod. 467, fol. 144).

pareti del trono, composto da linee rosse e punti neri al nostro pezzo di scacchi rammenta opere cosmatesche dell'Italia meridionale. Il medesimo ornamento si ripete più volte nel codice ber-

⁴⁰ W. F. VOLBACH, l. c. (v. nota 26) p. 161 fig. 18. Cod. Vat. Rossiano 379 fol. 48 (35). Fotografia originale della Biblioteca Vaticana.

nese di Pietro da Eboli⁴¹; qui Enrico VI riceve ambasciatori palermitani seduto in un trono decorato da rombi a doppie linee (fig. 12). Su di un trono con identica decorazione Tancredi riceve a Messina l'imperatrice Costanza.

Anche una magnifica regina di scacchi a Berlino⁴² mostra, sul dietro, un simile ornamento romboidale (figg. 13-14). La figurina della dama in trono, di una grazia e finezza meravigliosa, data ancora al sec. XII, è di provenienza probabilmente salernitana. Malgrado la cospicua distanza cronologica dalla nostra



Fig. 11 — *Alfonso di Castiglia* - (miniatura).
(Escorial, Biblioteca)

figurina imperiale, concordanze esteriori fanno pensare ad una tradizione di bottega. L'opera delicatamente striata del banco torna nella nostra statuetta sulle ali dei falconi. Le arti minori nel medioevo sono conservatrici come nell'antichità greca, ove ugualmente le opere di botteghe di terracotte e di laboratori d'incisori di monete oppongono qualche difficoltà ad una cronologia esatta.

Se dunque i nostri pezzi di scacchi, che si possono datare nell'ultimo quarto del sec. XIII, dimostrano gli stessi particolari di opere anteriori appartenenti all'arte italiana-meridionale, ciò con-

⁴¹ Cod. Bern. 120 fo. 120 a. 134 a. cf. nota 32.

⁴² W. VÖGE, I. c., (v. nota 20) tav. 23 n. 70, dall'Italia meridionale. Salerno? A. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, vol. 3 (Berlino 1923) tav. 60 n. 166, data la statuetta al 1100.

ferma essenzialmente la nostra ipotesi di un modello italiano. Può essere stata una miniatura⁴³ o un sigillo⁴⁴, il più probabile sarà ancora una figura di scacchi. Che Federigo II sia stato rappresentato in tali figurine di scacchi di provenienza pugliese, lo potrebbe



Fig. 12 — *Federico II* - (ms. di P. da Eboli sui «Bagni di Pozzuoli»).
(Biblioteca Vaticana, cod. Rossiano 379, fgl. 48/35).

provare una statuetta a Berlino (fig. 15)⁴⁵; un esemplare men buono se ne conserva al museo di Ravenna (fig. 16)⁴⁶. Ciò che ci permette di interpretare tali sculture come ritratti di Federigo II sono i

⁴³ Una immagine di Federico simile a quella del cod. Vat. Ross. 379 f. 48 (35) (v. nota 39).

⁴⁴ Un sigillo di Federico del tipo del sigillo di Margherita (v. nota 13).

⁴⁵ W. VöGE, l. c., tav. 33 n. 123. Inv. 677. altezza cm. 8,7.

⁴⁶ Devo le fotografie alla gentilezza del Soprintendente A. Buonomo a Ravenna. L'autenticità di questa statuetta la conferma il prof. J. Deér, che ha richiamato la mia attenzione a questa figura.

falconi, più una simile formazione della testa in una miniatura del codice berlinese della Cronaca universale sassonica⁴⁷. Dalla nostra figurina basilese il tipo di Berlino differisce troppo perchè sia probabile una filiazione artistica. Il modello immediato per il tipo basilese e londinese si cercherà piuttosto nel napoletano, da dove provengono anche le miniature del codice sui bagni di Pozzuoli⁴⁸. Il confronto col torso della statua imperiale di Capua⁴⁹ mostra tali corrispondenze che ci inducono a far risalire le nostre statuette d'avorio a quel ritratto più famoso di Federico II. Certo non ne sono copie letterali, ma sono riflessi d'una egregia opera di scultura in un'arte minore. Se si considera l'effetto profondo che fece quell'edificio della porta di Capua perfino ai nemici dell'imperatore⁵⁰, non sembra sbagliato supporre questo. L'ammirazione per quella più imponente opera architettonica di Federico trovò espressione interessantissima anche in un trattato scacchistico del sec. XII. Quella fonte non è stata osservata finora sotto questi rapporti e merita un esame più approfondito, sia per confrontarla con altre menzioni letterarie della porta, sia per il suo prezioso aiuto all'interpretazione della porta capuana medesima.

Negli stessi anni in cui in Spagna Alfonso il Savio scrisse il suo manuale scacchistico⁵¹ un domenicano, Giacomo da Cessoles⁵², si decise a redigere le sue prediche, nelle quali, esemplificando con le figure della scacchiera, egli diede ai suoi ascoltatori norme per una loro vita morale. Nel proemio della sua opera si legge: *Qui comincia il giuoco divertente degli scacchi ossia descrizione del dominio e dei costumi umani, così come dell'ufficio dei nobili*. L'autore ci informa che vuol dare di più di un ammaestramento per gli scacchi, dal quale si possa imparare tutto il neces-

⁴⁷ v. nota 27.

⁴⁸ v. nota 40.

⁴⁹ C. A. WILLEMSSEN. *Triumphator*, figg. 31, 32, 33.

⁵⁰ v. nota 36. WILLEMSSEN. *Triumphator*, p. 5.

⁵¹ v. nota 38.

⁵² Un'edizione critica del *Libro de ludo scacchorum* del frate Giacomo de Cessoles rimane ancora una cosa desiderata dalla filologia latina del medioevo. F. VETTER, nella sua eccellente edizione del libro degli scacchi del *Kunrat von Ammenhausen*, in « *Bibliothek älterer Schriftwerke der Deutschen Schweiz* », Supplemento, Frauenfeld 1892, ha fatto un prezioso lavoro preparativo, ma non ha collazionato che una parte dei manoscritti. Secondo questa edizione (p. 663 ss.) cito il testo del Cessoles.

sario intorno alla foggia dei pezzi, le loro mosse sulla scacchiera, le regole del combattimento e il suo seguito. Voleva dare nello stesso tempo una specie di specchio in cui il re e la regina, i cavalieri (i cavalli), i giudici (gli alfieri), i *vicarii regis* (i rocchi) della vita reale potessero guardare come in un modello le loro virtù e i loro doveri. Le figure della prima linea, i *populares*, rappresentano le diverse classi del popolo; il domenicano li chiama contadino, lanaiuolo e notaio, mercante, medico e speciale, oste e bettoliere, nel settimo capitolo esamina il custode della città, nell'ottavo il giocatore è prodigo. Alla descrizione di ogni figura si aggiungono regole pratiche, talvolta piuttosto robuste, per la vita di ogni giorno, per es. un ammonimento al mercante di non far debiti.

Nel settimo capitolo del suo trattato il Cessoles parla a lungo dei guardiani della città. Come emblema del loro ufficio essi portano una gran chiave nella destra, una misura d'un braccio nella sinistra e una borsa aperta alla cintola. La loro virtù principale è la vigilanza. Devono provvedere alla sicurezza del « commune », osservare tutto e trovare tutto quello che vi giova. In tempo di guerra e durante la notte non devono aprire le porte a nessuno. Devono anche far prova di probità, non devono accusare nessuno ingiustamente; uno è vero custode se non permette che a qualcuno venga fatto torto davanti al giudice. Non incolpa mai nessuno per apparire lui stesso innocente. Sempre ha davanti agli occhi Quello che conosce e pesa tutti i cuori. *Devi temere Colui senza la cui custodia tu custodisci invano il tuo commune* (Ps., 127 [126], 1). A coloro però che Lo temono, è promessa la beatitudine, e tutto si compie al bene per loro (Ep. ad Rom. 8, 28).

Dopo tutte queste considerazioni il Cessoles passa all'improvviso alla descrizione della porta al ponte di Capua:

L'imperatore Federico costruì a Capua, al ponte sul fiume che circonda la città una porta di marmo con arte mirabile, alla cui facciata l'imperatore stesso, seduto e reggendo i simboli del suo dominio, è rappresentato. Alla sua destra e sinistra si trovano le figure di due giudici secondari. In un semicerchio intorno al capo del giudice destro c'è questo verso: Intrent securi qui querunt vivere puri. Ma nel semicerchio intorno al giudice a sinistra c'è quest'altro: Individus excludi timeat vel carcere trudi. Nel semicerchio però sopra l'intera porta c'è il verso: Quam miseros facio quos variare scio. Entra nell'ufficio del giudice di ammonire, in quello del guar-

diano di temere, in quello del re però di minacciare i traditori, come risulta dai motti citati.

La descrizione del Cessoles ha una speciale importanza perchè è la più antica; per di più è più completa di quella di Andrea di Ungheria⁵³ che vide la porta quando accompagnò Carlo d'Angiò, ma parla nelle sue note soltanto della figura dell'imperatore. Il libro degli scacchi del Cessoles era — a giudicar dai moltissimi manoscritti⁵⁴ — diffusissimo e molto conosciuto, portava la fama dell'edificio di Capua e dell'imperatore Federico in tutti i paesi d'Europa. Attraverso il libro degli scacchi moltissimi sapevano della porta di Capua, parecchi erano ormai in grado di produrre in proprie descrizioni quello che ebbero imparato dalla lettura del Cessoles. Secondo le idee del loro proprio am-



Figg. 13-14 — ARTE DEL SEC. XI/XII
Figura di regina.
(Berlino, Museo di Stato).

⁵³ v. nota 36.

⁵⁴ Un ampio elenco dei manoscritti, delle stampe e traduzioni nel francese, italiano, catalano, spagnuolo, inglese, tedesco, olandese e scandinavo di A. VAN DER LINDE, *Geschichte und Literatur des Schachspiels*, Berlin, 1874, vol. 1, aggiunta 34, 105-41. Poi C. GOEDEKE, *Grundriss der Geschichte d. deutsch. Dichtung*, Dresda 1884, p. 270, 374. Delle illustrazioni nel libro scacchistico di Kunrat von Ammenhausen ha trattato A. GOLDSCHMIDT, in « Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde » 8, 1944, 9 ss.

biente, scrittori posteriori svilupparono ancora la spiegazione che dava il Cessoles. L'esempio più significativo ne è l'interpretazione spirituale dell'autore delle *Gesta Romanorum*⁵⁵. Ma anche la parafrasi tedesca del Cessoles, finita nel 1337 nella cittadina di Stein sul Reno dal prete secolare Corrado d'Ammenhausen⁵⁶, — libro scacchistico di quasi 20.000 versi — contiene particolari che mancano all'originale latino. L'autore aggiunse, e precisamente nel senso del suo modello, il racconto del motivo per la costruzione della porta. Un giorno — così racconta — l'imperatore sedette sul ponte; forse l'autore se lo figurò in tribunale⁵⁷. Dal Cessoles sapeva che due giudici erano ai fianchi dell'imperatore, così anche l'imperatore stesso era concepito come giudice dalle parole minacciose:

*Quanto li farò miseri
Quelli che troverò malfidi!*

Lo svizzero, figlio di contadini turgoviesi, non avrà mai visto la porta a Capua, come non la vide mai l'autore delle *Gesta Romanorum*; il frate Giacomo da Cessoles però potrebbe aver un giorno visitato il convento di Sant'Angelo in Formis e allora veduto e descritto la porta appena costruita con tutto il suo adornamento. Perchè il Cessoles non era francese, come si voleva sostenere, ma lombardo, come attesta egli stesso più volte nel suo libro⁵⁸. Nel monumento capuano lo impressionò tanto l'alto concetto dell'ufficio di custode fidato, che lo allegò immediatamente dopo le sue considerazioni sulla vigilanza e la probità del guardiano di città, come ottimo esempio per queste virtù. Dalle sue spiegazioni del-

⁵⁵ *Gesta Romanorum*, ed. OSTERLEY, 1872, p. 349 cap. 54: *De regno celesti*. Che le *Gesta Romanorum* fanno uso del libro *De ludo scacchorum* del Cessoles, l'ha scoperto WILHELM WACKERNAGEL nel suo saggio: *Oeber das Schachzabelbuch Konrads von Ammenhausen und die Zofinger Handschrift desselben*, in « Kurz und Weissenbech, Beiträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Archiven und Bibliotheken des Kantons Argau » Aarau 1846, I, 28-45. Ristampato in: *Kleinere Schriften v. W. WACKERNAGEL*, I, 107-27 e da VETTER nell'introduzione al libro degli scacchi di Kunrat (cf. nota 52) pp. XXIII-L, specie p. XLVII colle note del Vetter. Altre prove dà VAN DER LINDE, *op. cit.* vol. I, agg. 141 ss.

⁵⁶ Edizione di F. Vetter, cfr. n. 52.

⁵⁷ V. F. VETTER, *op. cit.*, p. 690 n. 701.

⁵⁸ VAN DER LINDE, *op. cit.*, vol. I, agg. 31 ss. Cfr. inoltre le note del Vetter al saggio di Wackernagel, *op. cit.* p. XXXIX b.

l'adornamento figurativo del monumento risulta con la massima probabilità che la porta di Capua era una porta della Giustizia⁵⁹. Evidentemente nelle sue iscrizioni si tratta di un'allusione al Giudizio universale del Vangelo (Matt. 25, 31-36), dove il Signore dal trono della sua gloria dirà a quelli alla sua destra: « Venite, benedetti del mio Padre! Ereditate il regno che vi è preparato fin dal principio del mondo »! E a quelli alla sinistra: « Partitevi da me, dannati, nel fuoco eterno che è preparato a Satana ed agli angeli suoi! » Così parla dalla porta il giudice a sinistra dell'imperatore, secondo la traduzione di Corrado:

Quelli che sono malvagi od invidiosi

Dovranno temere, saranno espulsi o messi in carcere

Mentre il giudice a destra si fa sentire così:

Entreranno sicuri per questa porta

Quelli che vorranno vivere puri.

Secondo la descrizione del Cessoles si deve supporre che l'imperatore in trono fosse fiancheggiato da due giudici ugualmente troneggianti — *duo iudices assessores*. Non ci resta nulla delle due statue di marmo che si trovavano nelle nicchie ai lati dell'imperatore; i disegni del Cinquecento⁶⁰ li mostrano in piedi o in ginocchio. Il foglio viennese dell'« Epigrafico » (fig. 17)⁶¹, però ci insegna che i versi non appartengono alle statue della mediana serie di figure, ma erano aggiunti alle teste nei medaglioni della zona inferiore. Dunque le parole non erano nella bocca dell'imperatore stesso, ma di quelle figure che simboleggiavano allegoricamente la sua potestà di giudice. Le orbite simboliche delle singole figure

⁵⁹ C. A. WILLEMSSEN, *Triumphator*, p. 65 si avvicina a questa opinione. Per convalidarla cita (nota 213) Luca de Penna, che probabilmente conosceva il monumento dal Cessoles. W. VON DEN STEINEN in « Sonntagsblatt » delle « Basler Nachrichten » del 18 aprile 1954, richiama l'attenzione ai rapporti della porta con la facciata di chiese del sec. XII o XIII. Un concetto assai vicino, in quanto alla funzione del giudice, si vede nel timpano della cattedrale di Autun (circa 1130): Quattro angeli reggono la mandorla sulla quale si legge l'iscrizione:

omnia dispono solus meritosque corono

quos scelus exercet me iudice pena coeret.

cfr. ERNST BERNHEIM, *Mittelalterliche Zeitanschauungen in ihrem Einfluss auf Geschichtsschreibung*, 1918. Devo l'informazione all'amico dott. P. Felder.

⁶⁰ WILLEMSSEN, *Triumphator*, figg. 98 e 99.

⁶¹ WILLEMSSEN, *Triumphator*, fig. 104.

non sono chiaramente distinte, danno l'una nell'altra, ciò che dimostra un concetto coerente, unico nella facciata, anzi, in tutto il monumento⁶². Questa unità si esprime anche nella composizione artistica. Alle tre statue della fila mediana corrispondevano i tre medaglioni della fila inferiore. Si capisce dunque che i contemporanei nella descrizione attribuirono le parole minacciose *quam miseros facio quos variare scio* all'imperatore stesso. Interpretare così non è un nostro concetto arbitrario, era ovvio per un uomo del sec. XIII. Anche il cappellano Andrea di Ungheria capisce così *quella altera minaccia delle parole, che benchè incise nella pietra ai suoi piedi, quasi la sua bocca stessa le tuona sui passanti*⁶³. Le parole invece *Caesaris imperio regni custodia fio*, l'imperatore non può dirle da sè medesimo, le avrà proferite la Giustizia. Ma queste parole ricevono il loro pieno significato soltanto, quando le si vede irradiarsi dal medaglione per l'intero monumento, il quale appunto, per ordine dell'imperatore, garantisce la « custodia » del regno. La testa femminile di grandezza più che naturale sopra il vertice dell'arco è senza dubbio la Giustizia, ma nello stesso tempo è la personificazione della Porta medesima, che nel suo complesso significa la Giustizia.

Così la porta di Capua, al confine del territorio papale, all'ingresso del Regno delle Sicilie⁶⁴, eretta da Federico II nell'ultimo

⁶² Questa spiegazione era impossibile finché si volevano vedere nelle teste ritratti realistici di giudici individuali. Willemsen ha fatto intendere il loro senso allegorico. Forse non è senza significato che fra i commentatori moderni solo un italiano ebbe fin adesso l'idea di riferire i versi alla porta stessa, come anche il testo del Cessoles lo suggerisce: *in semicirculo autem totius porte!* cf. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, 1904, p. 536.

Willemsen ha sentenziato un po' troppo dogmaticamente sulla spiegazione di questo insigne studioso italiano (nota 211, a p. 64); ciò sembra piuttosto strano, visto che il Willemsen stesso crede, che fra le figure vi fossero rapporti reciproci, se interpreta la Giustizia come portavoce dell'imperatore: « Anche qui, dunque, lui che troneggiava elevato sopra tutto e tutti, con un gesto della mano sciolse la lingua a quelli che al suo posto dovevano annunciare per questi versi a chi entrava e passava la volontà e gli ordini della sacra majestas » (p. 37). Lo stesso ammonimento e la stessa minaccia personificavano non solo le figure allegoriche ma la porta nel suo complesso, con mura, merli e adornamento figurativo.

⁶³ WILLEMSSEN, *Triumphator*, p. 5, cfr. nota 36.

⁶⁴ WILLEMSSEN, *ibid.*, p. 63 ss., Firenze Uffizi, Gabinetto dei Disegni No. 317, scoperta dal Toesca e pubblicata in « *Mélanges Bertaux* » pp. 292 ss. Cfr. WILLEMSSEN, *op. cit.*, fig. 99 e nota 86.

decennio della sua vita riceve un senso più vasto, un significato per l'avvenire. Come una generazione più tardi Dante fa parlare la porta dell'Inferno: « Per me si va nella città dolente », così si leggeva sulla porta di Capua: *Intrent securi qui querunt vivere puri*. E come la dantesca porta dell'Inferno dice:

Giustizia mosse il mio alto fattore,

fecemi la divina potestate

la somma Sapienza e 'l primo amore,

così anche la porta di Capua dice per la bocca della Giustizia: *Caesaris imperio regni custodia fio*. Nel suo *Saggio d'un'interpre-*



Fig. 15 — *Federico II.*

(Berlino, cod. germ. fol. 129 conservato a Tubinga).

tazione, Willemsen⁶⁵ propone per le figure ai lati dell'imperatore « nomi come Ratio e Provisio, o Necessitas e Lex, o nomi di qualità che dovrebbero essere specialmente distintive per il legislatore e il custode del diritto, come Sapiencia e Clementia o Prudentia e Pietas ».

Purtroppo neanche la descrizione del Cessoles ci insegna i

⁶⁵ WILLEMSSEN, *ibid.*, p., 67.

nomi di queste allegoriche figure laterali. L'autore teologizzante delle *Gesta Romanorum* ci indica figure ai lati dell'imperatore — che lui interpreta come Cristo — che sarebbero la Madonna e San Giovanni Evangelista, dunque una figura muliebre e una maschile. La figura di donna, che troviamo abbozzata a destra dell'imperatore nel disegno fiorentino⁶⁶, potrebbe intendersi come una *Sapientia*. Purtroppo la figura a sinistra manca in quel foglio. Se rappresentasse l'*Amor Primus*? Il sovrano sopra il capo della Giustizia



Fig. 16 - *Federico II.*
(Ravenna, Museo Nazionale).

personificava allora la somma potestà del regno nella qualità di giudice supremo, ai cui lati stanno (o sono inginocchiati) come servitori *Amor* e *Sapientia*, come nella zona dei medaglioni due figure allegoriche secondarie sono aggiunte alla Giustizia. Se riuscissimo a convalidare questa ipotesi, si potrebbe sostenere con più certezza che era la porta del ponte di Capua che Dante ebbe davanti agli occhi quando scrisse i versi:

⁶⁶ Cfr. nota 60.

Giustizia mosse il mio alto fattore;
 Fecemi la divina potestate,
 La somma Sapienza e 'l primo amore⁶⁷.

Veramente, anche porte di altre città portavano iscrizioni nel sec. XIII, e Dante ne avrà lette e ricordate parecchie⁶⁸. Ma nes-

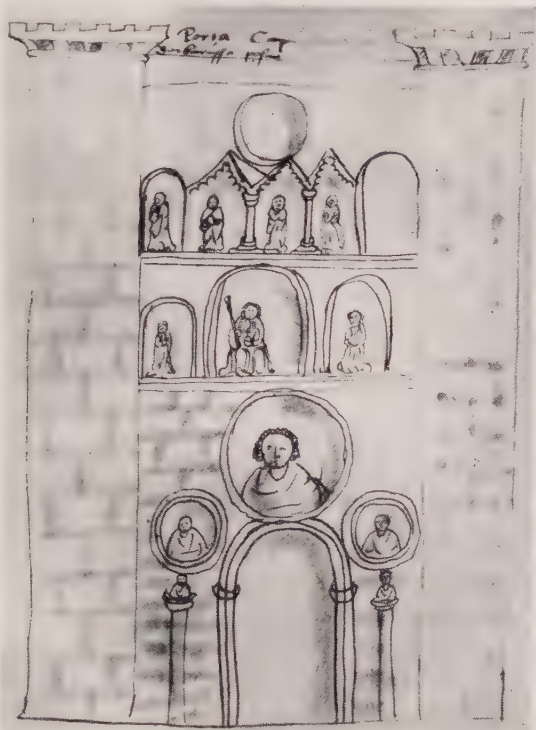


Fig. 17 — *La porta di Capua* - (disegno del '500).
 (Vienna, Albertina)

⁶⁷ Questa corrispondenza non è stata presa in considerazione dai commentatori di Dante a me noti. S. A. BARBI, *La Divina Commedia*, con il commento di T. Casini (Firenze 1947) p. 22 accenna generalmente a un suggerimento da iscrizioni su porte medioevali.

⁶⁸ Il prof. W. von den Steinen richiama la mia attenzione all'iscrizione della porta Sonza a Viterbo. FELICIANO BUSSI, *Istoria della città di Viterbo*,

sun'altra porta era in tal modo una porta della Giustizia come quella di Federico II sul ponte di Capua. Non è necessario che il poeta della Divina Commedia l'abbia vista con occhi propri, indubbiamente la conosceva dal Cessoles. Ma Dante non poteva ignorare il libro del Cessoles che faceva parte della cultura generale del tempo. O chi vorrebbe ammettere in Dante una cultura letteraria inferiore a quella del prete secolare turgoviese Corrado?

A rovescio della porta dell'Inferno dantesca la porta della Giustizia di Federico II a Capua può essere intesa come la prima « Porta del Paradiso » della storia dell'arte italiana. Che questa interpretazione, strana e temeraria per il sentimento moderno, non era priva di senso per un contemporaneo del Duecento, la prova il testo del nostro libro degli scacchi. La frase che precede la descrizione della porta è questa: *Timentibus enim beatitudo promittitur et eis omnia cooperantur in bonum*. Più chiaro ancora l'autore delle *Gesta Romanorum* esprime il pensiero al quale accenna questa frase: *Questa porta di marmo — così si legge qui — è la santa chiesa per la quale si può entrare nel regno celeste*⁶⁹. Tale pretesa, doveva proprio essere estraena a Federico? A lui che i suoi amici chiamavano sacro, e per il quale le lettere di Stato adoperavano le grandi parole che d'origine si riferiscono a Dio incarnato?⁷⁰. Non doveva Federico, deluso del papa e tradito da lui, erigere colla porta del ponte di Capua un baluardo contro le potenze nemiche, per difendersi contro tutti i « malvagi o invidiosi » o infedeli? Quale incomparabile potenza spirituale egli seppe unirvi, risulta dal fatto che non soltanto teologi e storici contemporanei se ne occuparono e si spiegarono con essa, ma che perfino Dante ne conobbe il significato importante.

Non è necessario che l'artigiano tedesco che fece la nostra statuetta abbia conosciuto tutto il grave significato dell'imponente monumento sul Voltorno. Ma qualche cosa del profondo senso della figura imperiale, che apparve ad Andrea d'Ungheria come un

1742, p. 101. Senza dubbio Federico II ha visto l'edificio di suo padre. Era parecchie volte lui stesso a Viterbo.

⁶⁹ Cfr. nota 55.

⁷⁰ W. VON DEN STEINEN, *Staatsbriefe Kaiser Friedrichs II*, Breslau 1923, p. 9 s.

Giove tonante, è entrato nel suo lavoro d'intaglio. Nonostante non abbia un valore artistico straordinario è pure importantissimo come uno dei primi riflessi di quella statua dell'imperatore che al suo tempo superò tutte le altre di maestà e forza evocativa nel rappresentare il « rex iustus », ma che purtroppo non è giunta a noi che deplorabilmente mutilata. *

JOSÉ DÖRIG.

*La traduzione è dovuta alla signorina Lore Koegler ed in parte all'amico dott. W. Schoenenberger. Mi è grato di ringraziare in questo luogo anche il prof. M. Salmi del suo interesse per questo piccolo studio e la dott.ssa M. Lenzini Moriondo per la sua gentilissima sollecitudine nella pubblicazione.



Opere d'arte

Un crocifisso umbro

Circa due anni fa, una fortunata ricognizione presso il piccolo monastero di S. Alò, a Spoleto, mi permise di render noti alcuni antichi e preziosi reliquiari: la loro comune conoscenza mi auguro abbia fatto un po' di luce su certuni aspetti, fra i più reconditi, della nostra pittura trecentesca, quelli che toccano in particolare la regione umbro-romana all'alba del nuovo secolo; appena prima che la gran fiamma del giovane Giotto prendesse ad irradiare su quella terra¹. Un nuovo ritrovamento mi concede ora di esaminare un momento successivo della stessa cultura, quando già il nuovo verbo diffuso da Assisi s'andava spargendo tutt'intorno e a quelle sublimi note s'accordava, con intonazione più o meno schietta, ogni voce.

Il frammento ora ritrovato — ché, purtroppo, solo d'un frammento si tratta — giaceva nel fondo di un cassone situato in una delle sale della Pinacoteca comunale di Spoleto: ed è caso davvero singolare che soltanto come ospite clandestino abbia fatto parte, e chi sa per quanto tempo, di quella pubblica raccolta, di cui è ora — e bene in vista — uno dei pezzi più ammirati². Si tratta del

¹ Cfr. *Antichi reliquiari di un convento benedettino di Spoleto*, in « *Commentari* », a. IV (1953), n. 2, p. 99-106.

² Il frammento, avvolto da carta, si trovava in fondo al cassone, nascosto da una quantità di altri oggetti. Il suo stato di conservazione, a parte la mutilazione dei due tabelloni laterali, della base e della cimasa, era discreto. Solo si resero subito necessari il consolidamento della superficie dipinta ed una attenta pulitura, cui ha valentemente provveduto il restauratore G. Mancini per incarico della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria.

tabellone centrale di una piccola croce portatile (fig. 1), dipinta su entrambe le facce, che intera doveva misurare una trentina di centimetri di altezza e poco più di venti di larghezza³. Il ricupero, in un secondo tempo, del supporto ligneo di uno dei tabelloni laterali, che ora è stato fatto aderire al rimanente, permette di stabi-



Fig. 1 — SCUOLA UMBRA DEL XIII^o SEC.
Crocifisso portatile.
(Spoleto, Pinacoteca).

lire anche il carattere della sagomatura della piccola croce, del tipo così detto « a stella », comune, come vedremo, a certe zone dell'Italia centro-settentrionale.

Sia l'inocografia, sia il tipo della croce ci riportano subito alle

³ Per maggiore esattezza da qui le misure precise del superstite tabellone centrale: larghezza cm. 9,5; altezza cm. 12,5.

croci di S. Alò e della Galleria di Perugia (n. 74); crocifissi portatili « double face » eseguiti con tecnica miniaturistica e di destinazione privatissima, creati verosimilmente per la segreta devozione di qualche rinchiusa *famula Christi*⁴. Ma nel nuovo frammento sono delle notevoli varianti. Intanto è interessante osservare che mentre nelle altre due croci la figura del Cristo esorbita dai limiti del tabellone centrale, assumendo proporzioni alquanto maggiori delle figure dei soldati e dei santi, nella nuova croce invece essa non solo rientra perfettamente nei limiti del tabellone, ma è rappresentata in proporzione naturale con le altre figure. Non più, dunque, una presentazione quasi teologalmente gerarchica dei personaggi sacri, così come l'antica pratica dei crocifissi ci aveva tramandato, ma già un desiderio di terrena verità, una viva inclinazione alla naturalezza. È il primo segno che qualche anno deve separare questa dalle due croci compagne, qualche anno denso di nuove e gravi presenze; e, del resto, già ce ne avvertiva la più complessa iconografia. Si pensi che nel solo « recto » del nuovo crocifisso l'ignoto pittore quasi riassume tutte le parti, sia del « recto », sia del « verso », della croce di S. Alò⁵. La scena si è insomma complicata ed articolata, rispecchiando un desiderio di maggiore vivacità narrativa.

Il riferimento alla croce di S. Alò è, comunque, sempre valido e così pure quello al crocifisso perugino, se consideriamo le tre opere non tanto nell'aspetto stilistico quanto nella loro qualità di oggetti devozionali. Questa delle croci portatili doveva essere, in Umbria, una pratica assai diffusa, indirizzata specialmente ad ac-

⁴ La croce di S. Alò conteneva anche, nella cimasa, una cassetta per le reliquie con relativa iscrizione, e non è escluso che anche il nuovo crocifisso fosse in origine un reliquiario. Molto probabile è la sua provenienza da uno dei tanti monasteri di clausura che erano, in antico, a Spoleto; la consultazione dei vecchi registri d'entrata della Civica Pinacoteca non mi ha dato però, in questo senso, alcun risultato.

⁵ Infatti la croce di S. Alò era così distribuita:

« recto »: Cristo crocifisso fra due gruppi di armati; testate laterali: Maria e Giovanni; base: santa monaca genuflessa;

« verso »: Cristo crocifisso fra quattro Santi; testate laterali: c. s.; base: santo monaco genuflesso.

Nel « recto », della nuova croce troviamo Cristo crocifisso, gli armati, Maria, due Sante che la sorreggono, Giovanni e la Maddalena genuflessa. Ben più semplice era anche lo schema del crocifisso n. 74 della Pinacoteca perugina, con la « Crocifissione » nel « recto » e la rara « Flagellazione » nel « verso ».

contentare la clientela monastica, che si era venuta infoltendo sensibilmente fino dai primi decenni del sec. XIII per l'impulso che il Pontefice Gregorio IX aveva dato al costituirsi, particolarmente nell'Umbria, di nuove comunità religiose⁶. E, del resto, se pensiamo a quanto indietro nel tempo risalga, proprio nel territorio spoletino, l'uso di dipingere croci, non s'azzarda troppo a guardare la pratica dei crocifissi portatili come una ripresa in formato ridotto, e quindi con diversa destinazione, di quella più antica, ch'era altrimenti diretta a squadernare di fronte ai fedeli, al di sopra del celebrante, un più vistoso *memento Christi*. Niente dunque che ci autorizzi a supporre creato fuori della regione questo nuovo, mutilo crocifisso; niente anzi, che possa seriamente deporre contro l'ipotesi ovvia, storicamente fondata, che esso sia stato dipinto proprio a Spoleto, sperimentato cantiere di croci dipinte. L'osservazione delle parti ornamentali conferma questa ipotesi: attorno alla croce, per quel che ancora è dato di vedere, un semplice guscio, pure coperto d'oro senza traccia di decorazioni; i nimbi, poi, due semplici giri concentrici di perline, e nessuna traccia di graffiture o di complicate bulinature. Anche la croce di S. Alò mancava di qualsiasi complicata compiacenza ornamentale e vi si rivelava quel particolare senso di sobrietà, quell'assenza di intricati margini decorativi, che è un dato comune alla pittura dell'Umbria meridionale sui primi del Trecento e che può osservarsi anche in molte pagine miniate di quegli anni.

Ma che dire dell'aspetto stilistico del piccolo dipinto? Innanzi tutto la qualità, sia nel « recto » che nel « verso », è molto alta, anche se diverso suono assumono nell'una e nell'altra faccia gli accenti poetici. Una solenne misura governa il dolore nella tragedia della « Crocifissione » (fig. 2) e ne smorza i gridi più acuti nelle meditate equivalenze dei due gruppi ai lati del Cristo, nello studiato disporsi della Maddalena ad umana appendice del Crocifisso, a continuarne e concluderne rigorosamente lo snodo agile

⁶ Sui rapporti fra Gregorio IX e le comunità religiose spoletine, specialmente di clausura, vedi per esempio T. DA CELANO, *Vita di S. Francesco d'Assisi secondo il testo del codice di Fallerone*, in « Miscellanea Francescana », XII, pag. 73; e in genere sull'attività umbra di quel papa vedi P. A. DA STRONCONE, *L'Umbria serafica*, sempre in « Miscellanea Francescana », p. 83 e « ad annos ». Grande organizzatore e potenziatore dell'Ordine francescano, Gregorio visitò assai di frequente conventi e monasteri dell'Umbria, dove lo chiamavano soprattutto i suoi interessi nella lotta contro l'Impero.

e potente, nella testa e nel torso accarezzato del Cristo stesso, quasi eroe fidiaco rinato a patetiche imprese. Pensieri diversi, ma ugual-



Fig. 2 — SCUOLA UMBRA DEL XIII^o SEC.
Crocifissione (nel recto).
(Spoleto, Pinacoteca).

mente alti, sono nella « Deposizione » (fig. 3): la densa, grave inquadratura della « Crocifissione » sembra sciogliersi qui nella maggiore articolazione della scena, complicarsi di movenze più

cercate, cadenzate tra loro come entro un circolo magico dove tutto è misura e dove ad ogni atto risponde, come un'eco, un altro moto, in un arrovellarsi di moduli e di cadenze replicate che giungono, come estremo preziosismo, alla sottile inversione delle teste della Madonna e del Cristo deposto.

Non credo si possa disconoscere che in questa tavoletta, anche se mutila e nonostante le inevitabili diminuzioni, è uno dei più puri raggiungimenti del primo Trecento nell'Umbria; ed è peccato che essa ci sia pervenuta senza il più piccolo corredo documentario, mentre è certo che nessun preciso riferimento è possibile con altre opere e personalità già note. Il sottile giuoco formale, così diverso dal serrato ordine giottesco e dei primi fiorentini, la finezza del lume che bagna la pasta dolce delle carni senza però comprimerla ed estenuarla come nei senesi, la coerenza stessa del risultato, tanto più piena e libera di scorie che nei cosiddetti « umbro-senesi » di Perugia: tutto concorre a dare a quest'operetta un timbro fortemente autonomo, a farne l'esponente di una più recondita varietà della nostra pittura trecentesca. Ciò s'intenda naturalmente non nel senso di un impossibile, antistorico isolamento dall'ambiente circostante, ché anzi chiari sono i segni di un intelligente assorbimento dei modi e dei fatti della più scelta cultura contemporanea; ma resti chiaro che il tono, il sentimento, riescono ugualmente ad emergere, personalissimi, sulle più eteronome acquisizioni. Proprio nella particolare inclinazione del sentimento, che s'esprime nelle due piccole scene, è anzi da cercare il suono nuovo dell'opera, il suo accento meno consueto: cioè nel subito accendersi ed acquetarsi del dramma, nel suo mesto, nobile atteggiarsi senza contrasti violenti, senza laceranti effetti ma come per obbedienza ad una regola di umana e consapevole semplicità. La stessa assenza d'un vistoso apparato ornativo risponde a questo desiderio di spoglio decoro, di virile compostezza che emana da ogni brano della croce: Maria accasciata come per un improvviso moto di stanchezza dopo la difficile arrampicata, Giovanni intento a trattenere il braccio inanimato del Cristo, già tutto svitato dalla morte, i soldati, rincalcato drappello che incrocia' attorno sguardi preoccupati.

Come fiorisse in Umbria, anzi nel territorio spoletino, ad una data che non può superare i primi lustri del Trecento, un virgulto di così teneri ed intimi sensi, è cosa che al comune stato delle conoscenze, non certo invogliante a considerare un'effettiva vitalità

autoctona, non può che recar meraviglia e abbisogna perciò almeno di un tentativo di spiegazione. L'Umbria nell'ultimo quarto del Duecento non ha mai avuto, finora, un'incisiva caratterizzazione. Non intendo qui infierire sulle ingenue analisi di studiosi locali, tipo Giovagnoli, né su ricercatori, per altri versi così benemeriti,

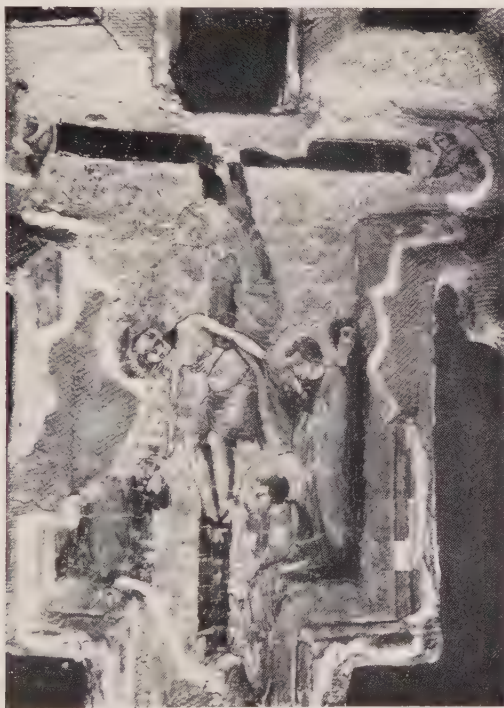


Fig. 3 — SCUOLA UMBRA DEL XIII^o SEC.
Deposizione (nel verso).
(Spoleto, Pinacoteca).

quali il Faloci e il Fausti che pure ebbero a volte per le mani materiale di prim'ordine, senza minimamente sospettarne; incoraggiati, del resto, nel loro silenzio da tutto uno stato, per così dire, amministrativo che mentre imprimeva con la più solerte diligenza vincoli e sigilli sul più scialbo lacerto d'imitazione spagnesca, lasciava poi lentamente deperire i più importanti affreschi ducen-

teschi, quando addirittura non ne tollerava l'alienazione, e seppelliva sotto una cortina di tenebre i superstiti dipinti su tavola e gli ultimi libri miniati. È per questo che sono spariti in parte o in tutto gli affreschi di S. Tommaso, di S. Paolo e di S. Maria inter Angelos per non citare che alcuni esempi di Spoleto città, mentre non è più traccia di una serie di tavole e di mini, nominati anche nelle guide di trenta o quaranta anni fa; e dobbiamo al Sordini se, malgrado tutto, qualche pezzo è rimasto, per esempio il « Crocifisso » n. 17 della Pinacoteca, alienato nel '92 e da lui recuperato. Da un terreno così arido e avaro, dov'era necessario scavare pazientemente con le proprie mani, non è meraviglia che anche i più accreditati storici dell'arte uscissero stanchi e delusi. Così la pittura umbra fu cercata là dove non poteva trovarsi: per esempio fra gli imitatori locali di Giunta o fra i senesi fattisi cittadini di Perugia. Né, riconosciamo, era piccola impresa scovare un ceppo propriamente autonomo se consideriamo, oltre le enormi dispersioni e diminuzioni di opere, la particolare topografia della regione, vera stazione di smistamento di tutte le idee che correvano fra il sud e il nord. A Spoleto gli ultimi, non indegni riflessi della secolare pratica dei crocifissi: Rainaldo di Ranuccio, Simeone e Machilone e, per non citare che i più nobili, l'ignoto autore della croce n. 17 della Pinacoteca; fuori di Spoleto il cosiddetto Maestro di S. Francesco, attento alle ultime novità pisane; a Perugia, fra poco, i primi modesti arrivi da Siena. In un insieme così fluido, dove ci si poteva riparare dalle gelate dell'ultima ondata di bizantinismo solo esasperandone fino al limite estremo, e manieristicamente, le possibilità di torsione linearistica, soltanto dall'ambiente spoletino poteva sorgere qualche nuovo spunto, qualche fermento vitale. Innanzi tutto Spoleto aveva già avuto, e prima di Giunta, un'esperienza manieristica, quella di « Sotio », che se anche va intesa in termini strenuamente personalistici, assai distanti come significato culturale da Giunta e dal Maestro di S. Francesco, sarà ugualmente servita di lezione a molti ⁷. Inoltre una forte linfa romanica scorreva nel

⁷ La foga « manieristica » di « Sotio » dovè esercitarsi su un gruppo di opere, di solito genericamente assegnato al secolo XII, ma che già E. S. VAVALÀ, *Alberto Sotio and his Group. Spoletan Painting in the twelfth Century*, in « The Journal of the Walters Art Gallery », II, 1939, p. 8-17, aveva distinto da « Sotio » per riferirle dubitativamente ad un suo « forerunner ». Sono due croci conservate nella Pinacoteca di Spoleto e nella chiesa di S. Francesco

territorio dando vita alla nota fioritura architettonica e scultorea e alla meno nota, perché pervenutaci tanto meno folta di esempi.



Fig. 4 — SCUOLA UMBRA DEL XIII^o SEC.
Deposizione (part.).
(Spolto, Pinacoteca).

fioritura pittorica. Non è qui luogo per un esame della produzione pittorica dei secoli romanici, che andrebbe poi opportunamente setacciata per farne uscire ciò che v'è di romanico non solo di

nome, ma di fatto; tuttavia è innegabile che un così denso sostrato romanico abbia agito, nel corso del Duecento, sia pure come ricordo e come tendenza. Ma un terzo elemento mi pare abbia giuocato una parte notevole, anzi decisiva, per la formazione di un riconoscibile spirito locale, ed è l'inclinazione, non soltanto geografica, del territorio spoletino verso la regione romana: un'inclinazione di vecchia data, da far risalire nientemeno che alle nobili riprese locali dell'architettura e della scultura tardo-antiche, e da ritrovare tanto più tardi in parecchi brani di pittura e in molti aspetti costruttivi e decorativi dell'estrema fase romanica. Ed è naturale che, sul finire del secolo, quest'attenzione per i fatti di Roma si rivolgerà specialmente su quelle prime persone pittoriche, cioè Cavallini e Torriti. In ultimo, a complicare e a magnetizzare una situazione già tanto tesa, ecco la grande impresa di Assisi, col suo convegno di geni e l'incredibile ridda di idee nuove e nuovissime⁸.

Una configurazione così variamente stratificata mi sembra di vedere fedelmente riflessa nella nuova piccola croce, dove i fatti

(oggi S. Maria) a Vallo di Nera e un frammento della Walters Art Gallery di Baltimora, cui bisogna aggiungere il bellissimo « crocifisso » frammentario, riemerso da poco, della chiesa di Rocca Tamburo (Norcia): queste opere per la speciale gamma coloristica, tenuta sugli azzurri e sui verdi spenti, e per l'assenza quasi totale dei tipici, sfrenati manierismi di « Sotio », sono da collocare ben lontano da lui, in una più scelta varietà, fiorita probabilmente qualche decennio prima del 1187 (data della croce di « Sotio »). Ho voluto descrivere questo gruppo, che potrà poi sensibilmente infoltirsi cercando specialmente fra le miniature, perchè costituisce un importante punto di partenza per lo studio delle zone più antiche della pittura umbra, e perchè è solo dall'osservazione delle sue forme che si può estrarre un'interpretazione « manieristica » della pittura di « Sotio ». Ne risulterà così sufficientemente chiaro il carattere personalistico della sua esperienza che non ebbe infatti alcuno sviluppo nè a Spoleto nè fuori. Sul diverso manierismo di Giunta e del Maestro di S. Francesco, cfr. il LONGHI nel *Giudizio sul Duecento*, in « Proporzioni », II, 1948, p. 12-13.

⁸ Quest'intrecciarsi di ricordi, d'influenze, di esperienze nuove, sempre però sapientemente dominate e filtrate, è documentato, a partire dall'ultimo quarto del Duecento, da una serie di opere che, se rettamente studiate, potranno fornire una prima traccia per la ricostruzione di un momento così delicato della pittura umbra. Ne do qui quasi un nudo elenco, per giunta parziale, sperando di poterne presto presentare in effigie almeno i pezzi rimasti più in ombra. Alcuni vivi fermenti sono già in opere del duo Simeone e Machilone, come il dossale n. 35 del Museo Van den Bergh ad Anversa, e nel paliotto n. 979, incertamente firmato, della Pinacoteca perugina, ma proveniente dallo antico territorio spoletino: entrambi studiati specialmente dal Meiss, che vi ha

vicini e lontani della più scelta cultura contemporanea s'intrecciano e s'impastano senza pregiudicare l'univocità del risultato. Il Cristo e la Madonna della « Crocifissione » offrono una versione intenerita dei più accigliati modi di Giotto: l'uno ricalca in un più morbido stampo il « Crocifisso » di S. Maria Novella, addolcendone le più pungenti marcature anatomiche per così tenui virtù di lume da rammentare perfino le prove assisiati di quella grande personalità post-giottesca che suole denominarsi Stefano; l'altra sottintende sempre una « capsula plastica » giottesca, ma se ne scosta poi come per un desiderio di più sciolta naturalezza. Nella « Deposizione » (fig. 4), se nella Madonna è qualche intesa con Meo da Siena, nel S. Giovanni invece sembra ancora filtrare un ultimo ricordo romano, e la Santa che sporge il capino assorto dietro di lui ci riporta, per la singolare caratterizzazione, ad una Santa dipinta nel sottarco della « Crocifissione » del Capitolo di S. Francesco, cioè

scorto inesistenti influenze senesi, e dal Garrison; carattere più spiccatamente umbro hanno il messale di Deruta, esposto alla recente Mostra della Miniatura, e il messale di Salerno, esposto recentemente a Napoli alla mostra di « Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVII secolo » e pubblicato in quel catalogo dal Bologna: probabilmente della stessa mano, sentono già di quella mescolanza di ricordi romani e di spirito « locale » che perdurerà ancora qualche decennio, complicandosi via via con i primi arrivi assisiati, in *primis* Cimabue; in tal senso mi sembra debbano esaminarsi opere come: il paliotto frammentario in S. Maria di Ponte di Cerreto, n. 370 del « corpus » del GARRISON e da lui assegnato agli anni 1295-1305; gli affreschi già in S. Maria inter Angelos, presso Spoleto, ed ora divisi fra i musei di Worcester, Hartford, Boston e Cambridge; la tavola n. 27 della Pinacoteca di Perugia con la « Madonna » e « Storie della Passione », di nobile e controllatissimo impianto, del tutto scevra di alterazioni sentimentali e di siglature manieristiche e perciò ben lontana dalla cerchia del Maestro di S. Francesco, cui fu aggregata dal VAN MARLE e dal GARRISON, ma non dal Toesca e dal Longhi; le arliquiere e la croce portatile di S. Alò, nelle quali già notai il forte ascendente romano-cavalliniano che non esclude però la mano e il sentimento umbri; il tabernacolo n. 31 della Pinacoteca perugina, assai vicino alle opere di S. Alò ma dove la suggestione classicistica appare più scabra ed inceppata nell'esprimersi; sempre accanto alle opere precedenti: il reliquiario (n. 19-20 1869) del Victoria and Albert Museum, forse meno tardo e meno seneseggiante di quanto supponesse il VAN MARLE, il Graduale (cor. 1 c.) della Biblioteca Augusta di Perugia, misto di quegli stessi elementi che si ritrovano nella zona Assisi-Spoleto-Norcia agli ultimi del sec. XIII e ai primi del successivo, e del quale sarebbe interessante conoscere la precisa provenienza; il « Crocifisso » trecentesco della Pinacoteca di Spoleto e il paliotto di S. Maria a Cesi; la croce portatile n. 74 della Galleria di Perugia, di qualità particolarmente alta e del consueto accordo di culture confluenti.

ancora a Stefano; l'impianto generale della scena ha poi un immediato precedente iconografico nel Maestro di S. Francesco.

Come si vede, ai dati più squisitamente locali s'è venuta poco a poco sovrapponendo la più « moderna » cultura assisiense; ma appunto come « cultura », cioè come insieme di fatti importanti, di nuovi eventi ineluttabili da conoscere e da pesare con cura, magari per declinarli poi secondo il proprio temperamento⁹. E non sembra che le molteplici acquisizioni possano intendersi nel senso di un eclettismo del frammento, che ha un aspetto suo autonomo e stimola a tentar di ricostituire una trascurata varietà della pittura trecentesca nell'Italia centrale: la varietà umbra, finora non bene osservata e differenziata, forse perché meno vistosa e perché estinta troppo presto. Abbiamo visto, sia pure per cenni, in quale terreno ricco di umori sia venuta allignando questa sfortunata varietà; ma

⁹ A Spoleto, del resto, questa vigile attenzione per tutto ciò che veniva da Assisi è rivelata da una serie di affreschi, non folta e purtroppo di non sempre buona conservazione, ma che, per la insolita qualità, sarà opportuno un giorno o l'altro rendere di più comune conoscenza: in S. Gregorio (due angeli, frammento di un affresco più grande), in SS. Giovanni e Paolo (« Madonna della cintola con angeli e S. Francesco », più un altro affresco con due grandi figure di cattiva conservazione e acefale), presso il Duomo (una « Maria dolente », già parte di una « Crocifissione »), in S. Ponziano (« Madonna col Bambino in trono », nella cripta) e infine nella chiesa della Misericordia (« Crocifissione e Santi », e una deperitissima « Presentazione al tempio »). Queste opere, tutte comprese entro il primo trentennio del Trecento, di cultura di volta in volta diversa ma di comune ascendenza assisiense, possono facilmente allinearsi accanto a quelle elencate nella nota precedente e costituire un primo nutrito nucleo di paternità propriamente umbra, che toccherà prima o poi esaminare partitamente. Parallelamente alla croce portatile qui presentata vanno esaminati il bel *Missale Romanum*, ms. D. 47, della Vallicelliana di Roma, proveniente da un convento dell'antico territorio spoletino (S. Eutizio in Val Castoriana) e i nn. 173 e 181 della Pinacoteca Vaticana e, come riflesso tardo, il Messale della Biblioteca Capitolare di Perugia, ms. 15. E' interessante notare come molte fra le opere citate in questa nota e nella precedente si prestino ad un confronto con dipinti di scuola riminese, confronto che per alcune di esse è già stato istituito, per esempio per la croce n. 74 di Perugia: era il SALMI, *La scuola di Rimini*, in « Rivista d'Archeologia e St. dell'Arte », 1932-33, p. 147, che rilevava una forte affinità tra uno dei flagellanti della croce perugina e l'Adamo nella « Discesa al Limbo » della tavola con scene del Nuovo Testamento, del Museo di Palazzo Venezia, e la spiegava « per influsso di Cimabue nell'uno e nell'altro dipinto, influsso che, come ad Assisi, si diffuse in Romagna », com'è confermato dalla Madonna cimabuesca della chiesa dei Servi a Bologna. Del resto, anche nel nuovo frammento spoletino, la sagomatura « a stella » è la stessa che si ritrova in molte croci riminesi, a cominciare da quella di Pietro ad Urbania.

quale parabola essa abbia percorso non può descriversi nei limiti di un saggio così breve, ch'era inteso semplicemente a presentare un nobile inedito, solo dunque un anello di quella fulgida collana ¹⁰.

BRUNO TOSCANO.

¹⁰ Un grave problema, che io non oso per ora nemmeno affrontare, e che è sollevato dallo studio della nuova piccola croce e da questa breve perlustrazione della pittura umbra a cavallo fra i due secoli, verte su un'eventuale presenza di mani umbre nella decorazione della chiesa superiore di Assisi, naturalmente in quelle zone che non hanno ancora avuto unanimi referenze attributive.



Nuovi dipinti e vecchi problemi

Ancora una volta Duccio e Cimabue

Uno dei primi segni che preludono chiaramente all'importanza di Firenze come centro artistico è da ricercarsi nel riconoscimento e, invero, nell'entusiasmo dimostrati da questa città per i principali stili che fiorivano al di là delle sue mura. Infatti, nè l'apparizione di una serie di grandi pittori locali, nè il rapido svilupparsi di un'autocoscienza civica, e neppure l'orgoglio comunale quasi fanatico, poterono soffocare quel cosmopolitismo artistico che era così profondamente radicato in Firenze. Attenti per tutto il XIII secolo agli avvenimenti pittorici d'importanza in Lucca, Pisa, e Siena, i fiorentini non si lasciarono sfuggire l'occasione di offrire lavoro all'autore di uno dei più grandi stili rivoluzionari dell'ultima parte di quel secolo e che, così si dava il caso, era non soltanto un senese ma neanche molto ben conosciuto, perchè quando la compagnia dei Laudesi invitò Duccio a dipingere la famosa « Madonna », questo pittore era ancora giovane. Dopo di lui, vennero successivamente, ancora da Siena, i più grandi maestri italiani, Pietro ed Ambrogio Lorenzetti. Soltanto Simone Martini sembra essere stato trascurato, ma non lo fu Ugolino di Vieri e neppure Bartolommeo Bulgarini. Al contrario, per portare a Siena un maestro fiorentino, ci vollero una stupefacente vittoria militare e centinaia di prigionieri, fra i quali — così volle il caso — c'era anche un buon pittore ¹.

Sono ormai venti anni circa che nessun studioso serio so-

¹ Si tratta, naturalmente, di Coppo di Marcovaldo alla battaglia di Monteperti nel 1260.

stiene più l'attribuzione tradizionale a Cimabue della « Madonna Rucellai ». Non è mia intenzione suggerire, neppure per un istante, che, come nel caso di altri capovolgimenti avvenuti nelle posizioni della critica contemporanea, sia ormai tempo di proclamare di nuovo questa vecchia opinione: vorrei solo dire che si deve continuare ancora a studiare e a valutare il significato del fortunato incontro di Duccio e Cimabue intorno al 1285. Il Weigelt, per primo, ha notato, quali sintomi dell'avvenimento, che alcune aureole della « Madonna Rucellai » sono cimabuesche mentre alcune della « Maestà » di Santa Trinita sono ducchesche². Quest'ultima « Madonna », come pure il « Crocifisso » proveniente da Santa Croce, sarebbero certamente stati differenti se Duccio non avesse lavorato in Santa Maria Novella. Inoltre, tutto il peso che l'arte di Duccio ebbe a Firenze, tanto da durare fino al tempo della « Maestà » di Giotto, si può sentire anche nella produzione di una imitazione della « Madonna Rucellai » da parte del circolo di Cimabue e nelle frettolose imitazioni dell'arte del pittore senese da parte di altri cimabueschi, compreso l'autore della « Madonna » della Collegiata di Castelfiorentino. Per quanto riguarda Duccio, l'occhio del Duomo di Siena è, come ha osservato il Carli³, pieno di reminiscenze del grande contemporaneo; e tali reminiscenze erano ancora ben vive quando Duccio creava il trono della « Madonna con tre francescani ». C'è poi da considerare la « Flagellazione » della Raccolta Frick, scoperta di recente; ma questo quadro, nonostante tutti i progressi fatti nelle ricerche in questo campo, può essere ancora attribuito tanto a Cimabue quanto a Duccio⁴.

Una « Madonna » ora al Louvre fa parte di questo affascinante tema della pittura del tardo Duecento (fig. 1)⁵. Quest'opera,

² Si veda: C. WEIGELT, *Sieneese Painting of the Trecento*, New York (n. d.), p. 4, nota 4.

³ E. CARLI, *Vetrata Duccesca*, Firenze, 1946, pp. 41-43.

⁴ M. MEISS, *A New Early Duccio*, in « Art Bulletin », XXXIII, 1951, pp. 95-103; R. LONGHI, *Prima Cimabue, poi Duccio*, in « Paragone », 23, 1951, pp. 8-10; M. MEISS, in « Paragone », 27, 1952, pp. 63-64; v. anche C. BRANDI, *Duccio*, Firenze, 1951, p. 156 e E. CARLI, *Duccio*, Milano, 1952, tav. 20.

⁵ Debbo alla generosità e all'interessamento di Charles Sterling, Conservateur des Peintures, la fotografia del quadro e le informazioni inerenti ad

data al Museo da André Pératé nel 1947, soffre di quelle deteriorazioni e ridipinture (intorno agli occhi e al naso di ciascuna figura) che ne mascherano sproporzionatamente la vera qualità, e la fumosa fotografia ne diminuisce ancor più l'effetto. Il dipinto non è certamente mai stato un capolavoro, ma è, evidentemente, un'opera di abbastanza forza e, non altrettanto evidentemente, di



Fig. 1 — SEGUACE DI CIMABUE
Madonna col Bambino.
(Parigi, Museo del Louvre).

considerevole raffinatezza. Tutto considerato, sembra rivelare aspetti del tardo Cimabue quanto qualsiasi altro pezzo di scuola giunto a noi.

La « barba » nell'orlo inferiore della tempera, e la minuscola raffigurazione della stigmatizzazione di San Francesco alla destra

esso riportate nel testo che segue.

Il quadro misura cm. 47,2 × 40,5. La parte inferiore del vestito del Bambino è andato completamente perduto.

della Madonna, ora quasi invisibile, danno la sicurezza che il dipinto non è stato tagliato alla base ma che aveva già originariamente la forma quadrata che si vede ora. Siamo di fronte a un formato eccezionalmente largo. La figura della Madonna, tutta-



Fig. 2 — Duccio.
Madonna col Bambino.
(Siena, Opera del Duomo).

via, non solo occupa tutto lo spazio fra i bordi lavorati ai lati, ma si estende sopra di essi fino ai limiti del quadro. La figura acquista un'ampiezza straordinaria, resa ancor più imponente dal fatto che appare come compressa entro una cornice inusitatamente

larga. Ciò è profondamente fiorentino, ma alcuni aspetti del quadro ci costringono a riconoscere la presenza di elementi di un genere tutto diverso. Il viso della Madonna non è veramente nè cimabuesco nè fiorentino, e certamente neppure bizantino. Infatti si tratta di un viso stretto ma dalla guancia larga, dal lungo naso incurvato, e dalle iridi ellittiche che s'inseriscono dentro gli angoli: come tale, somiglia moltissimo al viso della « Madonna » di Crevole (fig. 2) e di quella Rucellai di Duccio. La somiglianza della Madonna in questione con la « Madonna » di Crevole si estende anche alla sua mano destra che è in ambedue eccezionalmente grande e vistosa e che mostra parimenti una larghezza e curvatura non cimabuesca fra il pollice e l'indice. Anche il Bambino appare simile, particolarmente se si considera la calvizie sopra la tempia e la macchia di capelli nel mezzo della fronte⁶. La zona principale nelle due aureole del quadro si compone di foglie e di arabeschi fronzuti contro un fondo a controtaglio, disegni questi caratteristici di Duccio, mentre i motivi a stampo degli orli di queste aureole e la lavorazione del bordo intorno al dipinto sono fiorentini e cimabueschi.

La nostra idea che esista una relazione fra il quadro del Louvre e il giovane Duccio trova conferma e assume una nuova dimensione se si considera una « Madonna » della raccolta dell'Oberlin College (fig. 3)⁷. Qui, in un quadro eseguito da un maestro senese di circa il 1300 e che dipende stilisticamente dal primo Duccio, appare di nuovo il disegno del dipinto del Louvre. La raffigurazione del Bambino che preme la sua guancia contro quella della Madonna è, in verità, abbastanza comune nella pittura bizantina e in quella toscana della prima parte del secolo XIII, ma il gesto delle mani del Bambino stesso, l'una delle quali accarezza il mento della Madonna mentre l'altra ne abbraccia la spalla⁸,

⁶ Il Bambino è simile, riguardo a questi aspetti, nella « Madonna in trono » della Sabauda di Torino, la quale, significativamente, è un'opera fiorentina dello stesso periodo sotto l'influenza di Duccio.

⁷ Cm. 69 x 51, alquanto più grande della « Madonna » del Louvre. La sua superficie è stata deteriorata.

E. B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze, 1949, p. 60, no. 98, pone questo quadro fra il 1310 e il 1320; a mio parere, troppo tardi.

⁸ Questo importante elemento manca negli esempi del Bambino che accarezza il mento della Madre elencati da D. SHORR, (*The Christ Child in*

non ha alcun precedente. Nel dipinto di Oberlin, inoltre, una piccola figura di San Francesco che mostra una mano ferita corrisponde alla « Stigmatizzazione » nel quadro del Louvre.

Questi due dipinti ci ricordano che anche quando i pittori



Fig. 3 — PITTORE SENESE DEL 1300 c.
Madonna col Bambino.
 (Oberlin College Museum).

di Firenze e di Siena adoperano la stessa iconografia e lo stesso disegno, le loro opere mostrano la chiara impronta delle loro differenti tradizioni artistiche: appunto come nella « Flagellazione »

Devotional Images in Italy During the XIV Century, New York, 1954, tipo 8, variazione I). I nostri due dipinti non sono elencati e tutti gli esempi dello Shorr, che sono esempi fiorentini da circa il 1340 in poi, hanno un'origine differente.

della raccolta Frick, in cui, sebbene influenzata forse da una composizione cimabuesca, abbiamo un dipinto indubbiamente senese. Poichè nessuna delle nostre due Madonne è un quadro notevole, sembra probabile che il loro disegno originale e complesso derivi da un prototipo andato perduto. Mentre il prototipo finale può essere bizantino, molti aspetti che i nostri dipinti hanno in comune, come la lavorazione dell'oro, c'indicano che il loro modello era un dipinto o di Cimabue o di Duccio, intorno al 1285. La maggior parte dell'evidenza ci rimanda a Siena e a Duccio: il gesto particolare della Vergine che accenna col dito al Bambino si può vedere nella « Madonna » di Crevole (fig. 2) ed è frequente nell'opera di Guido; le strisce ornamentali nelle vesti del Cristo (di cui si dilettava Guido); la predilezione dei senesi per il *Glykophilousa*, e, più segnatamente, gli echi dello stesso disegno dei nostri dipinti in opere senesi più tarde quale quelle del Barna nella raccolta Horne e della bottega di Luca di Tommè nel Museo Comunale di Montalcino e nella Chiesa dei Santi Jacopo e Filippo alle Segalaie. Ma siccome sembra che non ci si possa trovare d'accordo intorno alle pitture sussistenti, è meglio non discutere troppo intorno a quelle perdute.

Una Crocifissione del Fogg Museum.

Nessun'altra opera di artisti del Trecento suscita maggior perplessità di quella di Pietro Lorenzetti⁹. Ciò non riguarda, naturalmente, le opere firmate o documentate, poiché il caso del Lorenzetti è diverso da quello di Giotto: tutti i suoi lavori, la cui autenticità è stata fin dall'inizio attestata sembrano essere indubbiamente dello stesso grande maestro. L'incontestata e incontestabile unità di questo gruppo avrebbe dovuto fornire, come si sarebbe portati a credere, una fonte di vigore metodologico per i critici che si sono trovati di fronte alle difficoltà presentate da un gruppo eccezionalmente complesso di opere più o meno strettamente legate fra loro. Il significato di questo nucleo, tuttavia, non sembra abbia sempre operato in tal senso su alcuni di coloro che ci hanno dato recentemente delle soluzioni. Invece di usare in un problema così delicato ogni possibile risorsa critica,

⁹ Si veda per una bibliografia recente E. CARLI, *La Pittura Senese*, Milano, 1955, p. 312.

essi, anche quando hanno lodato l'incomparabile Cavalcaselle, non hanno tenuto conto di tutti quegli acuti mezzi di precisa analisi

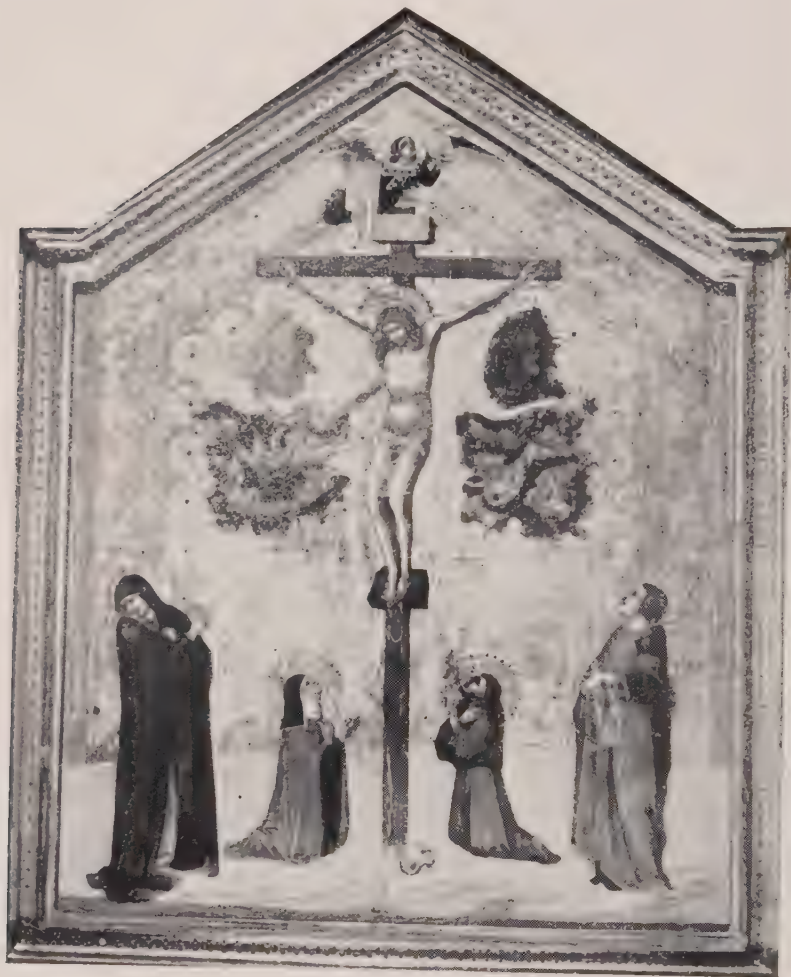


Fig. 4 — PIETRO LORENZETTI (con aiuto?)
Crocifissione.
(Cambridge, Mass., Fogg Museum).

che egli più di ogni altro aveva forgiato, e sono ripiegati direttamente verso posizioni romantiche.

In realtà, spetta al Cavalcaselle l'aver visto chiaramente che la « impressione totale » era composta di parti, e che lo « spirito » di cui i suoi contemporanei si occupavano tanto poteva manifestarsi nei dettagli. Egli per primo osservò cose come l'uniformità dei bordi attorno ai primi affreschi del Camposanto di Pisa, attribuiti a diversi pittori, e con le sue deduzioni mostrò quale valore potessero avere per la critica tali osservazioni¹⁰.

Quando gli studiosi se ne renderanno conto, la inedita « Crocifissione » del Fogg Museum della Harvard University è per varie ragioni destinata a suscitare una discussione critica (fig. 4)¹¹. Ma la portata di questa discussione e le dimensioni del pro-



Fig. 5 — Particolare riproducente il bordo decorativo della fig. 4.

blema possono essere molto ridotte, a mio parere, dall'esame di un aspetto ornamentale del disegno di quell'opera. Lungo tre lati della cornice, dal paesaggio in su, si estende un bordo ampio e bellissimo, composto di quattro zone principali (fig. 5). La zona più grande è tutta piena di foglie a tre lobi che spuntano alternativamente dai lati opposti della fascia. Le foglie, che sono generalmente piatte, si incurvano delicatamente staccandosi dal piano dominante. Negli interstizi fra queste grandi foglie ci sono piccoli medaglioni, e questi e quella appaiono contro un fondo lavorato a controtaglio. Tutta la zona principale è racchiusa in ambedue i lati

¹⁰ *A New History of Italian Painting*, Londra, 1864, I, p. 451; II, p. 133.

¹¹ Cm. 46×35,6. In generale abrasa, specialmente nel torso del Cristo, ma altrimenti senza deteriorazioni estese.

da due fasce abbastanza larghe di controtaglio, mentre la parte più interna del bordo si compone di una serie di semicerchi che terminano, nel punto in cui si congiungono, in una foglia a tre lobi. Questa scintillante rete è completata da un grappolo di sette o otto puntolini posti al centro di ciascun semicerchio. Analoghi grappoli di piccolissimi buchi a stampo circondano le aureole dando loro uno speciale tono di lucentezza. Le zone principali delle aureole sono tutte piene di delicati arabeschi lineari.

Il dipinto è senza dubbio senese e soltanto in un periodo della storia di questa scuola si trova un ornamento lavorato di questo tipo. Questo periodo s'inizia essenzialmente con Duccio — per quanto ci è noto, con la « Madonna Rucellai » e con quella di Crevole (fig. 2) — e termina con i primi lavori degli immediati seguaci di questo stesso pittore. In tutti i dipinti di questo tempo i disegni sull'oro consistono in *motivi incisi* — per lo più con foglie e liberamente lavorati; mostrano superfici piatte e brunate e contrastano con il fondo striato. Intorno al 1320 si nota un cambiamento fondamentale. La tecnica dell'incisione comincia ad essere sostituita da quella a stampo. Il motivo è talvolta in rilievo contro un fondo costituito da innumerevoli stampini, così come è il caso, frequentemente, nel Duecento pre-duccesco; ma gli stampi vengono impiegati sempre più per lo stesso motivo, specialmente quando esso è di misura piccola. Come era avvenuto per il disegno a incisione, nello stesso modo anche questa innovazione coincide con l'apparizione di un artista di notevole importanza e si collega a un cambiamento radicale nella natura dei disegni stessi. La si può trovare nelle pale di Napoli e di Pisa di Simone Martini, e nelle opere più tarde di altri e più vecchi seguaci di Duccio, quali Ugolino (le pale di Brolio, San Casciano, e Berlino con sempre maggior uso di stampi). Perfino il Maestro di Mont'Oliveto, uno dei ducceschi minori, adotta questa nuova tecnica in opere quali il trittico del Metropolitan Museum.

Una volta adottato questo nuovo sistema da questi o da altri maestri, non si ritorna più alla vecchia forma¹²; ciò che vale anche

¹² L'evoluzione in Firenze (che per ragioni di spazio non può essere descritta qui) è generalmente analoga.

per i due non ancora ricordati discepoli di Duccio, i Lorenzetti. Le aureole della « Madonna » di Ambrogio del 1319 e della pala di Pietro del 1320 sono ducchesche, ma in tutte le opere di data posteriore di questi due maestri, a cominciare dalla « Madonna Carmelitana » di Pietro del 1329, le aureole — e tutti i disegni sull'oro — sono « simoneschi »¹³. Come dipinto senese, la « Crocifissione » del Fogg è perciò quasi sicuramente da porsi non molto più tardi del 1320-1325. La lavorazione dell'oro però suggerisce una classificazione ancor più precisa di questa.

L'ampio bordo inciso nel fondo d'oro non è una forma molto



Fig. 6 — PIETRO LORENZETTI (?)
La Vergine (part. della fig. 4).
 (Cambridge, Mass., Fogg Museum).

comune: si trova nella « Crocifissione » del Maestro di Città di Castello della Raccolta di Lord Crawford¹⁴, avente la zona principale decorata con un arabesco a foglie, e nella « Maestà » di Segna a Castiglion Fiorentino, in cui la zona principale mostra segni cufici¹⁵. Si ritrova anche, con le stesse quattro suddivisioni come nella « Crocifissione » del Fogg, in un dipinto ducchesco del Louvre rappresentante la « Madonna in trono » con quattro santi e due donatori¹⁶, in cui si ripetono nel lato interno del bordo

¹³ Questo intero sviluppo, e la sua utilità per la cronologia, sono stati delineati da me molti anni fa. (« Art Bulletin », XIII, 1931, p. 380, n. 6).

¹⁴ VAN MARLE, *Development*, II, fig. 94.

¹⁵ *Op. cit.*, fig. 81.

¹⁶ No. 1620.

perfino i semicerchi con le foglie a tre lobi. La lavorazione di quest'opera è poco accurata, ma in un altro dipinto, la « Madonna » di Pietro Lorenzetti del Museo Diocesano di Cortona (fig. 7), l'ampio bordo mostra un'abilità tecnica e una bellezza di disegno pari a quelle della « Crocifissione » del Fogg. Sebbene la zona principale del bordo del dipinto di Cortona sia piena di « O » intrecciati e schiacciati e manchino i semicerchi, questi, però, appaiono con le stesse foglie a tre lobi, come nella tavola del Fogg, nell'aureola della Madonna uno di seguito all'altro, e il resto della lavorazione abbonda di foglie arricciantisi. Queste foglie si trovano in un altro dipinto di Pietro, il « Crocifisso » di San Marco, parimenti a Cortona, nel Museo Diocesano, sempre considerato affine per stile alla « Madonna » di Cortona stessa. Nell'aureola di San Giovanni, inoltre, le foglie sono disposte alternativamente proprio come quelle della « Crocifissione » del Fogg. Ambrogio, nella sua « Madonna » del 1319, usa lo stesso disegno di foglie alternantesi, ripetendo perfino i medaglioni fra le foglie, e il tutto è così simile al bordo della « Crocifissione » del Fogg da non potersi praticamente distinguere da esso.

Tutto ciò indica chiaramente che il dipinto in questione è un prodotto della bottega di Ambrogio o, più probabilmente, di quella di Pietro Lorenzetti — se non pure addirittura, come è certamente ammissibile, di una bottega dei due fratelli. Ora, il riferire la « Crocifissione » a Pietro Lorenzetti fondandosi sui caratteri dell'ornamento non rappresenta forse un grande vantaggio, poiché lo stile del quadro ci condurrebbe più rapidamente alla stessa conclusione¹⁷. Sebbene tale conferma sia certamente molto opportuna, l'ornamento ha tuttavia una maggiore importanza quale indice determinante di *quando* Pietro o la sua bottega hanno eseguito questo dipinto, e ci permette di concludere con più sicurezza di quanta si potrebbe altrimenti avere che il quadro va posto a fianco delle primissime opere dell'artista. Questa conclusione, a sua volta, ci porta alla risoluzione del più delicato pro-

¹⁷ Il BERENSON ha elencato questo quadro come opera di Pietro (*Italian Pictures*, Oxford, 1932, p. 293, nella Raccolta Winthrop). Edward Forbes lo ha considerato ugualmente opera dello stesso maestro, e F. Mason Perkins, come apprendo dal Sig. Forbes, lo ha attribuito in una lettera al circolo di Pietro.

blema di tutti: che si tratta, cioè, di Pietro o di un suo assistente.

Per quanto la figura del Cristo sulla croce riveli una rassomiglianza col Cristo dell'affresco di San Francesco, i veri parenti del quadro del Fogg sono quei dipinti di Pietro a Cortona, dei quali abbiamo già esaminato l'ornamento, come pure la « Ma-



Fig. 7 — PIETRO LORENZETTI
Madonna col Bambino.
(Cortona, Museo Diocesano).

donna » di Santo Stefano a Castiglione d'Orcia, la quale appartiene sicuramente a questo primo gruppo¹⁸, anche se la monografia del De Wald la pone in un periodo posteriore¹⁹. Lo strato della

¹⁸ Come è stato da me suggerito, *loc. cit.* Anche il polittico Montichiello-Horne-Le Mans presenta aureole dello stesso tipo e mostra nello stile di appartenere al primo periodo del pittore. Le argomentazioni di A. PÈTER, secondo le quali questi dipinti non compongono un polittico, non sono convincenti (« La Diana », VIII, 1933, pp. 174-175).

¹⁹ E. DE WALD, in « Art Studies », VII, 1929, p. 149.

ridipintura che alcuni anni fa stava rovinando questo superbo dipinto copriva — speriamo ora non più — le aureole, le quali, tuttavia, sembra siano state del tipo duccesco. Sebbene i dipinti di Cortona siano in genere collocati dopo il 1320²⁰, hanno tuttavia una morbida flessuosità e un tenero lirismo che in effetti non sopravvissero alla crescente ammirazione di Pietro per Giovanni Pisano e Giotto, e che furono invero sommerse nel tumulto, nella passione, e nella veemenza di forma della pala di Arezzo²¹. Si abbia o no notizia di un Pietro già attivo nel 1306²², vi è ogni buona ragione per credere ad una sua attività anteriore all'opera commessagli in Arezzo, e sembrerebbe che il nostro gruppo sia stato dipinto nel periodo 1315-1320.

La « Crocifissione » del Fogg presenta un simile delicato lirismo e ha in comune con le prime opere di Pietro innumerevoli qualità di forma, anche nei particolari. La testa del Cristo è quasi indistinguibile da quella del « Crocifisso » di Cortona, e perfino il particolare, nel « Crocifisso », degli occhi parzialmente aperti, raffigurazione molto rara, sembra ripetersi per quel che è dato di vedere, dato lo stato di conservazione del dipinto, nel quadro del Fogg²³. Qui, come in altre delle prime opere, lo sguardo delle figure ha un risalto speciale. In questi dipinti, infatti, come pure nella pala di Arezzo, niente è più notevole che gli occhi penetranti della Madonna e del Bambino. Pietro è del tutto volto a dirigere verso un unico fuoco lo sguardo più vagante dei santi di Duccio. Nella « Crocifissione » del Fogg siamo subito colpiti

²⁰ Si veda, per esempio: DE WALD, *op. cit.*, p. 143 segg. Recentemente R. OERTEL (*Frühzeit der Italienischen Malerei*, Stuttgart, 1953, p. 144) dà alla « Madonna » di Cortona la data di circa il 1315, e P. TOESCA (*Il Trecento*, Torino, 1951, p. 560, n. 83) la pone ugualmente in quel tempo, insieme alla « Madonna » di Castiglione d'Orcia e alla « Madonna » Serristori (che non è, secondo me, di Pietro, e non appartiene, certamente, al primo periodo). Ma il Toesca crede che la « Madonna » degli Uffizi sia del 1315, e l'« Umiltà » del 1316! E. CARLI (*La Pittura Senese*, Milano, 1955, p. 84 segg.) pone il « Crocifisso » di Cortona prima del 1320.

²¹ Per una precedente enunciazione del mio punto di vista, si veda: M. MEISS, *loc. cit.* Dal grande momento della pala di Arezzo derivano la « Madonna » Johnson e il « San Leonardo » ora nella Raccolta Abegg.

²² Si veda: P. BACCI, *Pietro Lorenzetti*, ecc., Siena, 1939, p. 75.

²³ I danneggiamenti subiti dal quadro c'impediscono di stabilire con certezza l'originaria apparenza degli occhi.

dallo sguardo dei santi inginocchiati e da quello di San Giovanni, tutti intensamente fissi sul Cristo. La Vergine (fig. 6) accentua tutto questo concentrarsi di sguardi, pur rompendo completamente, in quanto essa, pur accennando al Cristo, guarda proprio nella direzione opposta, nello spazio al di là della cornice. Questo intento sguardo che si allontana dall'azione e si dirige verso il vuoto, fuori della cornice, non ha, per quanto io sappia, alcun precedente.

Il dinamismo che nasce dalla contrapposizione della Vergine la rende la figura dominante della composizione; è alta, posata, e maestosa. La forza del suo movimento centrifugo è compensata dalla posizione che essa e la sua aureola hanno in relazione al bordo stabile e verticale dietro di lei — questa è una delle funzioni importanti di esso — e dal fatto che la figura della Vergine è strettamente incorporata nella geometria del disegno. L'asse della sua testa colpisce per il parallelismo con quella del Cristo — e questo parallelismo può avere anche un significato iconografico come una specie di *Passio Mariae* — e allo stesso tempo completa una grande V formata dalle quattro figure ed essa stessa parallela alla V formata dalle braccia del Cristo. La larga geometria del disegno, arricchito da numerosi triangolini intersecantisi, fa pensare se si possa essere di fronte alla prima reazione del pittore all'arte di Giotto. Il ruolo che ha in questo disegno la geometria delle linee di direzione visiva delle figure avvalora ancor più la nostra congettura.

Se la geometria della « Crocifissione » del Fogg suggerisce Giotto, la qualità dello spazio ci ricorda un altro pittore fiorentino, il Maestro della Santa Cecilia. In ogni caso, i larghi intervalli fra le figure sono rari nella pittura senese, e sono specialmente rimarchevoli in una Crocifissione. Le figure, invece di avvicinarsi le une alle altre in mutuo conforto, sono lasciate isolate nel loro atteggiamento di dolorosa preghiera. Il mistero dello spazio vuoto intorno a loro è poi accentuato dal suo carattere illimitato e tridimensionale. Le roccie si svolgono ritmicamente al disotto e di fronte alla cornice, e il movimento in avanti e laterale dello spazio è messo efficacemente in risalto dallo sguardo della Vergine. Le figure dei due santi sono molto più piccole di quelle della Vergine e di Giovanni, e l'estensione che esse

suggeriscono è portato molto al di là di loro dal piano in cui sono inginocchiati²⁴. La « linea di orizzonte », che è curva, prelude a molte opere senesi del Quattrocento. Proprio al di là della collina si alza in ambedue i lati l'ampio bordo inciso, il quale sorregge e dà unità alle figure, pur essendo immateriale come uno schermo diafano: in tal modo, esso s'interpone fra lo spazio misurato che sta di fronte e la profondità senza limite del fondo d'oro brunito. Se, come abbiamo suggerito, questo quadro è stato fatto tra il 1315 e il 1320, esso ci rivela uno dei primissimi paesaggi in profondità della pittura italiana, tanto più notevole in quanto è in gran parte vuoto ed è stato motivato dalle esigenze emotive del tema piuttosto che da quelle iconografiche.

Il quadro è tanto eccezionale nella sua iconografia quanto nel suo disegno. Ai piedi della croce si vedono in ginocchio San Francesco e, nel posto di maggiore onore, una suora francescana, probabilmente Santa Chiara. Né l'uno né l'altra portano il tradizionale cingolo intorno alla vita. La donna, chiunque possa essere, ci offre forse la chiave per la spiegazione delle inconsuete forme che si trovano sopra. Da ambedue i lati della croce c'è una massa di nuvole azzurre, illuminate qua e là da una luce bianca. Entro le nuvole volano numerosi angeli colorati in arancione. Sopra, a sinistra, si libra un disco arancione o, per meglio dire, il segmento di un globo, simile a quelli che in alcuni dipinti del Trecento simboleggiano i cieli²⁵. Al di sotto di esso si vede una pergamena arrotolantesi, ed entro la quale era probabilmente una figura, ora difficilmente distinguibile. Una forma simile dal lato opposto è d'un azzurro cupo, con dentro una figura eretta che sembra tirarsi il mantello attraverso il viso. Rappresentano queste figure l'oscurarsi del sole e della luna? Parimenti eccezionale è l'angelo al di sopra della croce, il quale vola verso il cielo portando una pergamena, ora priva d'iscrizione, e un panno macchiato di rosso vivo dal sangue di Cristo.

Sebbene il quadro sia per tanti aspetti bello, inventivo, e

²⁴ Una linea intagliata nell'oro per indicare il limite del paesaggio appare in parecchi luoghi lungo la presente tempera. Sono debitore di questa osservazione alla Signora H. R. Abelman.

²⁵ Si veda, per esempio: l'« Annunciazione » di Taddeo Gaddi all'Accademia, Firenze (VAN MARLE, *op. cit.*, III, fig. 179).

originale, non si mantiene tuttavia in ogni sua parte allo stesso alto livello qualitativo. Deludono gli spazi troppo regolari fra le figure, mentre il terreno piatto appare piuttosto vuoto. Se si eccettuano quelle della Vergine e del Cristo, le figure tendono al flaccido più che nelle altre prime opere di Pietro. Considerando la grande forza e audacia di questo dipinto, così come lo abbiamo descritto, in qual modo dobbiamo intendere queste debolezze? Può essere che Pietro abbia avuto un assistente e *alter ego* già all'inizio, quasi, della sua carriera? Meno probabile, ma si può esserne certi?

Una predella e tre pinnacoli di Pietro Lorenzetti e della sua bottega.

Avendo avuto l'opportunità di vedere di nuovo, poco dopo la guerra, i dipinti nei depositi degli Uffizi²⁶, mi è accaduto di osservare sette piccoli tondi e tre pinnacoli che certamente uscirono dalla bottega di Pietro Lorenzetti (figg. 8-14 e 16-18)²⁷. Le due serie di dipinti, ben conservati se si eccettuano lo sporco della superficie e alcune piccole deteriorazioni qua e là, hanno numeri di inventario strettamente collegati fra loro²⁸, in modo che si suppone che abbiano tutti fatto parte, una volta, della stessa pala. Come vedremo, ciò non è però affatto sicuro.

Il diametro dei tondi è in tutto circa 17,5 cm., e l'area originariamente visibile circa 13 cm. I tondi formavano una predella di larghezza normale (circa 125 cm.), predella che, similmente a tante altre senesi dopo quella di Simone Martini a Pisa, mostra la « Pietas Christi » al centro, fiancheggiata, alla sua destra dalla Vergine, e, alla sua sinistra, da San Giovanni. Al di là di San Giovanni si trovava probabilmente San Pietro e poi il santo barbuto col bastone in mano. Al di là della Vergine c'era San Paolo e poi un santo barbuto. Siccome la Galleria degli Uffizi possiede

²⁶ Sono grato per questa opportunità al Prof. Ugo Procacci e ai suoi colleghi degli Uffizi, particolarmente i Dottori Umberto Baldini e Luciano Berti. Devo anche alla costante generosità di queste persone le fotografie di questi dipinti.

²⁷ Questi stessi dipinti sono stati ugualmente identificati, non molto dopo, dal Prof. Cesare Brandi, il quale mi ha generosamente suggerito di pubblicarli. Nel mentre questo studio esce dalle mie mani, apprendo che la Signa Mina Gregori ha anche lei attribuito questi dipinti a Pietro.

²⁸ Inv. 1890: nn. 6129-6131 per i pinnacoli, e 6120-6126 per i sette tondi.

una grande pala di Pietro Lorenzetti rappresentante la « Madonna in trono », si presenta immediatamente l'ipotesi che questi tondi ne costituissero la predella. Ma la pala è entrata agli Uffizi molto prima dei tondi ²⁹, e la base non è lunga quanto la predella ³⁰: inol-



Fig. 8 — AIUTO DI P. LORENZETTI
S. Francesco.
(Firenze, Depositi degli Uffizi).

tre, proviene da San Francesco di Pistoia, mentre nei tondi non ci sono santi francescani, e il Vasari, nel descrivere la predella originaria della pala, parla di *alcune storie* ³¹. D'altra parte, lo

²⁹ Nel 1799, per essere esatti. Si veda: *Catalogo dei dipinti*, 1926, no. 445.

³⁰ 122 cm.

³¹ *Le Vite*, ed. Milanese, I, p. 473. Per molte ovvie ragioni la pala della « Beata Umiltà » non può essere, in questa congiuntura, presa in considerazione.

stile non mostra alcuna affinità con questa grande pala del 1340. Per la maggior parte, la mano nei piccoli tondi non è, in verità, quella di Pietro Lorenzetti stesso. Nonostante tutto il *pathos* di questa composizione, è impossibile immaginare che la figura del

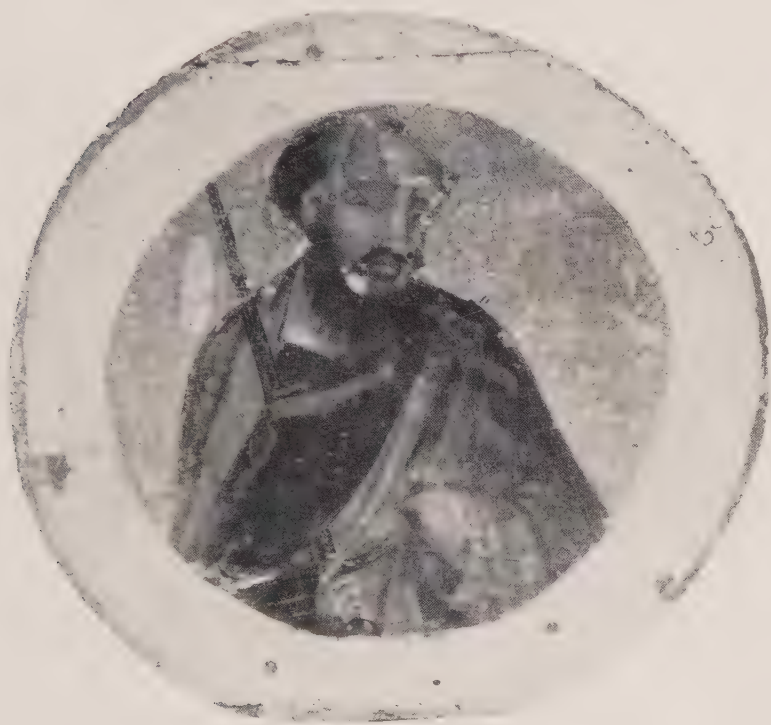


Fig. 9 — AIUTO DI P. LORENZETTI
San Paolo.

(Firenze, Depositi degli Uffizi).

Cristo, vuota e convenzionale, o che il viso così inerte della Vergine e le sue dita regolari e spinose siano stati eseguiti da questo pittore. Mentre la figura di San Paolo sembra innalzarsi a un più alto piano, le pieghe meccaniche della figura di San Giovanni e la trascuratezza di composizione nel santo barbuto, a

sinistra, ci dicono la stessa cosa: che la predella, cioè, è stata dipinta da un assistente di Pietro che lavorava forse nella sua bottega.

A parte le differenze nella disposizione spaziale, i tondi



Fig. 10 — AIUTO DI P. LORENZETTI
La Vergine.

(Firenze, Depositi degli Uffizi).

erano disposti nella predella come le sette figure nella predella della pala affrescata da Lippo Vanni in San Francesco a Siena (fig. 15). I pinnacoli degli Uffizi (figg. 16, 17, 18), rappresentanti tre degli Evangelisti (manca San Matteo) erano originariamente disposti come quelli della pala di Lippo, i quali rappresentano probabilmente i quattro Padri mentre gli Evangelisti si trovano nella pre-

della. Il San Giovanni degli Uffizi, che doveva essere all'interno a sinistra, e il mancante San Matteo nella corrispondente posizione a destra, guardano in su verso una figura centrale che era indubbiamente, come nella pala del Vanni, il Redentore. I pinna-



Fig. 11 — AIUTO DI P. LORENZETTI
Il Cristo.

(Firenze, Depositi degli Uffizi).

coli degli Uffizi, ciascuno circa cm. 25×51 compresa la cornice ³², furono disegnati per una pala approssimativamente della stessa misura di quella a cui appartengono i medaglioni. La lavorazione delle aureole e dei bordi nei due gruppi non convalida, però,

³² Circa cm. 16×31 senza la cornice.

la loro unità. Come ci si potrebbe aspettare, le aureole degli Evangelisti sono più grandi e più elaborate di quelle della predella; ma sono anche più raffinate e del tutto simili alle aureole dei dipinti di Pietro. Lo stampo più grande usato in tutti e tre i pinnacoli,



Fig. 12 — AIUTO DI P. LORENZETTI
San Giovanni.
 (Firenze, Depositi degli Uffizi).

una foglia entro una specie di cuore, può trovarsi nella pala del Carmine (la Vergine, i santi, e i pinnacoli) e nella « Madonna » degli Uffizi (la Vergine). Le aureole sono un indizio utile, poiché lo stile di queste tre figure imponenti è certamente quello di Pietro stesso, negli anni fra il 1329 e il 1340, e molto probabil-

mente più vicino alla prima delle due date³³. La forza e la sicurezza di Pietro sono evidenti non solo nello sguardo penetrante



Fig. 13 — AIUTO DI P. LORENZETTI
San Pietro.
 (Firenze, Depositi degli Uffizi).

e teso verso l'alto di Giovanni e nell'atteggiamento d'intensa in-

³³ I pinnacoli sono approssimativamente larghi quanto i bordi superiori dei lati della pala della « Beata Umiltà » degli Uffizi. Questa pala era stata eseguita per la chiesa delle Donne di Faenza, dedicata a S. Giovanni Evangelista, il quale occupa un posto d'onore nei pinnacoli. Ma anche se questa pala aveva originariamente dei pinnacoli, essi non erano quelli che si trovano ora nel Deposito, perché quest'ultimi sono differenti nello stile. A me sembra che la pala sia un lavoro buono, ma accademico, di un seguace di Pietro.

trospazione dei suoi compagni, tormentati da quel tragico travaglio interiore che non dà pace a tante delle figure di Pietro, ma anche negli animali che si vedono al di sotto, tanto più sicuri, così vitali e così maestosi.

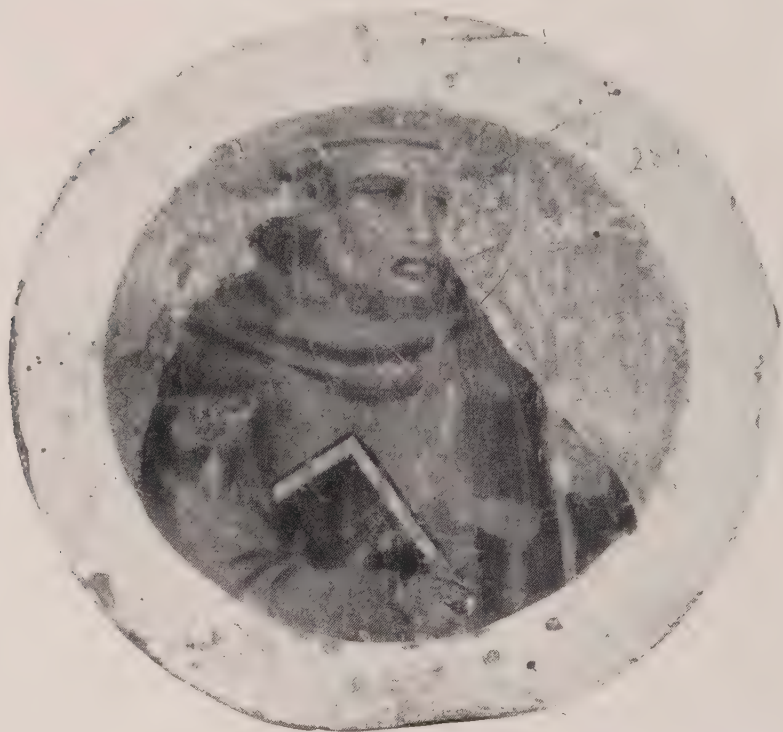


Fig. 14 — AIUTO DI P. LORENZETTI
S. Antonio.
(Firenze, Depositi degli Uffizi).

Una Crocifissione di Bartolommeo Bulgarini.

La bottega più produttrice in Siena intorno alla metà del secolo XIV, o per lo meno la bottega più favorita dal destino nei secoli successivi, fu quella del cosiddetto « Ugolino Lorenzetti », da me posto in relazione molti anni fa con quel maestro la cui attività si svolse dal 1337 o 1345 al 1378 e che occupò un posto

di primo piano nelle più antiche fonti: Bartolommeo Bulgarini ³⁴. Questa identificazione, già allora quasi del tutto convincente, è stata in seguito convalidata dalla ripulitura della tavoletta di Bic-



Fig. 15 — LIPPO VANNI
Affresco.
(Siena, San Francesco).

cherna del 1353, la quale è certamente opera di sua mano ³⁵. In ogni modo, anche se non è possibile avere ancora la certezza

³⁴ « Rivista d'Arte », XVIII, 1936, pp. 1-24.

³⁵ *Op. cit.*, pp. 16-19 e fig. 3-4, e E. CARLI, *Le Tavolette di Biccherna*, Firenze, 1950, p. 40 e tav. XVI. Mentre a me sembra che la documentazione sussistente non provi in *maniera conclusiva* che questo è il dipinto per il quale il Bulgarini fu pagato, il Carli non ha nessun dubbio al riguardo. Egli



Fig. 16, 17, 18 — PIETRO LORENZETTI
S. Marco, S. Giovanni, S. Luca.
 (Firenze, Uffizi (depositi)).

assoluta dell'identificazione, sembra preferibile usare il nome Bulgarini per l'intero gruppo di dipinti che sono, secondo il mio parere, opera di un solo maestro³⁶, perché « Ugolino Lorenzetti » e il Maestro di Ovile vengono correntemente riferiti a una parte od a un'altra di questo più grande gruppo.

Quattro rappresentazioni della « Crocifissione » dipinte dal Bulgarini in momenti diversi della sua carriera sono giunte fino a noi: un quadro giovanile ugolinesco nella Raccolta Berenson³⁷, e tre dipinti posteriori e più lorenzettiani; quello nella Academy of Arts a Honolulu³⁸, il no. 54 della Pinacoteca di Siena³⁹, e la predella del Louvre (fig. 20). Recentemente, un altro dipinto del Bulgarini dello stesso soggetto, finora non pubblicato, è venuto nelle mie mani. Si tratta di un piccolo quadro (29,9×22,1 cm. senza la cornice) evidentemente destinato al culto privato, e costituisce forse la parte destra di un dittico. Si trova in una raccolta privata negli Stati Uniti (fig. 19). Il quadro è un'opera eseguita dal maestro a metà della sua carriera, forse verso il 1355, ed è, in ogni caso, simile per stile alla « Crocifissione » del Louvre (fig. 20). Mostra ancora una linea d'oro sull'orlo del drappeggio della Vergine e di Giovanni che, come in Duccio e Ugolino, ha un carattere differente dalle altre linee nel quadro — più libera dalle esigenze di massa e di spazio, e di gran lunga più espressiva in un senso puramente lineare. Anche il corso e il fluttuare di queste linee, che simboleggiano il tormentato dolore delle due figure, sono duccheschi. D'altra parte, il drappeggio stesso è, come nella predella del Louvre, lorenzettiano; si avvolge ampiamente intorno alle figure, cade spesso in pieghe piatte, o tirate e sgualcite dal movimento degli arti. Pure le superfici hanno in co-

suppone, infatti, che la grande cifra e la frase « tavole dell'Entrata e Uscita » dimostrino che il Bulgarini è l'autore delle tavolette per *ambidue* i semestri del 1353. Sarei contento di trovarmi d'accordo con lui, ma sono costretto a sottolineare la frase « tavole dell'Entrata e Uscita *del presente semestre* ».

³⁶ Si veda « Art Bulletin », XIII, 1931, pp. 2-23.

³⁷ VAN MARLE, *op. cit.*, II, fig. 75.

³⁸ *The Samuel H. Kress Collection in the Honolulu Academy of Arts*, Honolulu, 1952, pp. 10-11 (con riproduzione). Il dipinto si trovava prima nella National Gallery di Washington (Cfr.: *Preliminary Catalogue*, Washington, D. C., 1951, no. 115, come Ugolino da Siena).

³⁹ M. MEISS, *op. cit.*, fig. 24.

mune con quella del dipinto del Louvre una luminosità che emula quella di Pietro Lorenzetti.

La forma più originale del quadro si ispira forse a un dipinto lorenzettiano andato perduto. La Maddalena è vista quasi direttamente da tergo. Essa volge le spalle allo spettatore mentre abbrac-



Fig. 19 — BARTOLOMMEO BULGARINI
Crocefissione.
(Raccolta privata).

cia il crocifisso con ambedue le braccia, e le sue mani s'incrociano l'una sull'altra nel corso dell'azione. Benché non sia infrequente dal tempo di Giotto in poi il caso di figure secondarie viste così da tergo, tale posizione viene raramente data ad un attore centrale in una narrazione, e la Maddalena stessa è generalmente raffigurata di profilo

ai piedi della croce o, come in numerose opere lorenzettiane, in una specie di profilo « perduto »⁴⁰. Nel dipinto in questione la posizione della Maddalena rappresenta perciò un'audace innovazione che prelude alla meravigliosa Maddalena nella « Crocifissione » di Masaccio a Napoli. Per tutte queste figure rappresentate in posizione contraria si tende a evocare una espressione facciale che si conformi al movimento del corpo. Ora le braccia passionatamente della



Fig. 20 — BARTOLOMMEO BULGARINI
Crocifissione.
(Parigi, Museo del Louvre).

Maddalena del Bulgarini emergono da un corpo piuttosto placido, e l'immagine che ci formiamo del suo viso è molto simile alle figure soavi e docili della Vergine e di San Giovanni che le sono accanto.

Un dipinto da una predella del Bulgarini.

Mentre la « Crocifissione » (fig. 19) è simile nello stile al quadro del Bulgarini nel Louvre, un altro suo dipinto che ha attirato la mia

⁴⁰ Si veda il no. 147 nella Pinacoteca, Siena; Cfr. C. BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933, p. 323, con riproduzione, e erroneamente attribuito a Cecco di Pietro, e C. VOLPE, in « Paragone », no. 23, 1951, tav. 12 attribuita a Pietro Lorenzetti; no. 13 nel Museo di Melun (Francia); un dipinto danneggiato già nella Raccolta Chiesa, Milano, attribuito a Pietro Lorenzetti da R. LONGHI (« Paragone », cit., tav. 15).

attenzione non è solo stilisticamente connesso con la stessa predella, ma ne è quasi certamente parte (fig. 21). Questo dipinto che rappresenta l'« Accecamento di un santo » si trova nella raccolta di Robert von Hirsch a Basilea ⁴¹, e misura cm. 41,5×39,5. La « Cro-



Fig. 21 — BARTOLOMMEO BULGARINI
Accecamento di S. Leodegario (?).
 (Basilea, Racc. R. von Hirsch).

cifissione » del Louvre è alta 40 cm. e lunga 71 ⁴² — si tratta evidentemente della sezione centrale di una predella. I due dipinti mostrano un bordo quasi identico lavorato intorno all'orlo sull'oro ⁴³.

⁴¹ Il Sig. von Hirsch mi ha gentilmente dato la fotografia del dipinto.

⁴² L. HAUTECOEUR, *Catalogue des Peintures*, II, *Ecole Italienne*, Parigi, 1926, p. 75, no. 1665. Il dipinto apparteneva una volta a Revoil e a Carlo X.

⁴³ Solo lo stampo nella zona principale di questo bordo è diverso.

Le aureole sono così simili le une alle altre come lo sono normalmente le parti di uno stesso complesso; e anche nel colore i due dipinti, eccezionalmente ben conservati, sono simili. Le corazze dei soldati sono le stesse, e gli scudi hanno disegni dorati molto simili. Il gruppo dei due Ebrei e del soldato che si vede a destra nella « Crocifissione » si ripete nella posizione corrispondente nel dipinto di Basilea.

Ma a quale orribile scena partecipano questi eleganti soldati dall'aereo passo? Informazioni gentilmente datemi dal Signor von Hirsch suggeriscono l'« Accecamento di San Leodegario », vescovo di Autun, il quale aveva appoggiato Childeric per la corona di Burgundia. A causa di ciò si attirò l'inimicizia di Ebroin, i cui sicari lo accecarono e, nel 678, lo misero a morte ⁴⁴. Nelle rappresentazioni di questa rara scena gli occhi del santo sono tirati fuori con un ferro ⁴⁵, simile al bastone del nostro dipinto. Il comandante che sta al di sopra dell'edificio lorenzettiano potrebbe essere Ebroin, o anche uno dei suoi sicari, Diddo o Waimer. Il santo non ha comunque gli attributi di un vescovo, e Leodegario, il quale era venerato a Soissons, Poitiers, Jumièges, in Alsazia e nell'Artois, è evidentemente un santo straordinariamente raro in Italia. Non appare affatto nei compendii agiografici dell'arte italiana ⁴⁶, nè importante ne era il culto ⁴⁷. Potrebbe trattarsi di un altro santo accecato in questo modo? In ogni caso, sarebbe prematuro speculare sulla possibilità che Bartolommeo Bulgarini abbia lavorato nell'Europa settentrionale?

Quattro disegni di Lippo Vanni.

Quasi dieci anni fa Philip Pouncey pubblicò un'analisi molto

⁴⁴ Si veda i *Petits Bollandistes*, XI, p. 619; BARING-GOULD, *Lives of the Saints*, Ottobre, I, p. 24 segg.

⁴⁵ Si veda il dipinto renano del tardo tredicesimo secolo nel Historisches Museum, Francoforte s. M. (H. SWARZENSKI, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlino, 1936, II, tav. 50).

⁴⁶ Non appare infatti né in opere generali quali E. RICCI, *Mille Santi nell'arte*, Milano, 1931, nè nell'esauriente trattato di G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze, 1952. Nel mentre questo studio esce dalle mie mani, il Sig. Kaftal mi scrive gentilmente di non aver mai visto una raffigurazione di questo santo nella pittura italiana.

⁴⁷ Né l'*Acta Sanctorum* né il *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne* alludono a un culto di questo santo in Italia. — Alcuni altri santi, quale Goeric e Benno, vescovo di Melssen, furono accecati, ma essi erano poco noti in Italia.

interessante di quattro disegni che si trovano nel recto e nel verso di due fogli di carta, uno nel Museo Britannico (contenente i disegni del « Cristo con la Samaritana » e del « Cristo che sana l'Uomo nato cieco » (figg. 22-23), e l'altro a Chatsworth che mostra il « Tradimento » e « Cristo davanti a Caifa » (figg. 24-25)⁴⁸. I disegni pre-



Figg. 22, 23 — LIPPO VANNI
Cristo con la Samaritana e Guarigione dell'uomo nato cieco.
 (Londra, British Museum).

sentano tutti la stessa tecnica — penna e inchiostro e guazzo marrone sopra gesso nero rafforzato con bianco — e il Pouncey, d'accordo con A. E. Popham, osservò che i due fogli sono opera dello stesso artista. Mentre il disegno di Chatsworth è stato tagliato, quello del Museo Britannico è intatto ed è ancora conservato nella montatura datagli dal Vasari quando lo inserì nel suo *Libro de'*

⁴⁸ « The Burlington Magazine », LXXXVIII, 1946, pp. 168-172. Anche A. E. POPHAM e P. POUNCEY, *Italian Drawings in the British Museum*, Londra, 1950, p. 168 e tav. 232-233. Il foglio nel Museo Britannico, cm. 27,5 × 21, porta il numero 1895-9-15-680. Il disegno a Chatsworth, no. 716, è stato tagliato e misura cm. 22,1 × 18,2.

*Disegni*⁴⁹. Nella *cartouche* sotto a ciascuno dei disegni il Vasari scrisse il nome del pittore che, secondo lui, ne era l'autore: Galante da Bologna.

Il Pouncey vide chiaramente che i disegni non erano opera di questo oscuro pittore bolognese, il cosiddetto scolaro di Lippo Dalmasio, nè invero di Spinello Aretino, al cui circolo il Berenson



Figg. 24-25 — LIPPO VANNI
Il Tradimento e Cristo davanti a Caifa.
 (Chatsworth, propr. del Duca del Devonshire).

li aveva attribuiti⁵⁰, ma di un seguace senese di Simone Martini e di Pietro Lorenzetti. «Sembra probabile», aggiunse questo studioso, «che risultino essere opera di un artista della generazione di Lippo Vanni, affine a lui in sentimento e in dignità come pure nella duplice origine del suo stile». Tutto questo è molto vero, e richiede un solo emendamento: i disegni sono di Lippo Vanni stesso⁵¹!

⁴⁹ Si veda: O. KURZ, in *Old Master Drawings*, giugno, 1937, p. 3. Anche, su Galante, VASARI, ed. Milanesi, II, p. 15.

⁵⁰ *Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938, no. 2756 A-I.

⁵¹ Erronee attribuzioni, quali quella della «Madonna» nella Raccolta di

Nessuno può guardare a lungo l'apostolo dietro a Pietro nella scena al pozzo senza riconoscerci una « rievocazione » di Simeone nella miniatura della « Presentazione » di Lippo, nel corale no. 4 della Cattedrale, dipinto nel 1345 (fig. 26). Ci sono infatti gli stessi occhi profondi, la stessa falce d'ombra per la bocca, e i riccioli massicci, agitati e serpentini, così peculiari di questo pittore. In tali particolari la vibrazione della linea di Lippo raggiunge la sua maggiore intensità, e la si può vedere ugualmente bene nel Cristo infante o nel flagellante del trittico di Roma del 1358, oppure nell'Infante e nel Battista del polittico di San Francesco (fig. 15). Il « Cristo davanti alla Samaritana » presenta la fronte bassa e sfuggente di Giuseppe nella miniatura della « Presentazione », e la sua mano, pur derivando da un tipo simoniano rappresentato dalla mano della Madonna nella pala di Pisa, come il Pouncey ha giustamente notato, mostra l'idiosincrasia lippiana particolarmente nel pollice, solo leggermente attaccato all'arto, alquanto stretto alla base, e curvato verso l'esterno. Questo pollice può vedersi di nuovo nella mano di Giuda del disegno di Chatsworth, in quella del Battista in San Francesco (fig. 15), o in quella della Madonna del trittico di Roma. La Samaritana stessa presenta un profilo molto simile a quello della profetessa Anna nella miniatura della « Presentazione », mentre il suo braccio e la sua mano mostrano una simile sinuosità, la quale è, in ultima analisi, simonesca. Le vivaci, ondegianti curvature di molte fra le grandi forme che si vedono nei disegni — per esempio, l'orizzonte nel « Tradimento » — possono trovarsi nell'architettura della « Presentazione » o nella linea della costa nell'« Affogamento di Santa Aurea ». Nel fondo del paesaggio di quest'ultima scena vi sono affioramenti rocciosi dalla cima piatta molto simili alla rupe che si vede nella scena al pozzo.

Prescindendo dalle miniature, che hanno caratteristiche pecu-

Sir Thomas Barlow (J. POPE-HENNESSY, in « Burlington Magazine », vol. 83, 1943, p. 177) e, ciò che è più grave, quella dell'« Assunzione della Vergine », nella Raccolta Jarves (P. TOESCA, *op. cit.*, p. 595; e F. Bologna, in « Paragone », 35, 1952, p. 38), hanno recentemente creato confusione intorno allo stile di questo pittore. L'« Assunzione » è indubbiamente di Luca di Tommè, il pittore più frainteso dell'ultimo Trecento senese. I suoi migliori dipinti, quali l'« Assunzione » e la « Crocifissione » a Pisa sono le pitture più appassionate e fini del loro tempo, decisamente superiori alle migliori opere di Niccolò di Ser Sozzo o dello stesso Lippo Vanni.

liari proprie, poco si sa del modo usato da Lippo Vanni nel comporre storie, ma la somiglianza fra i disegni e le scene del trittico del 1358, per quanto riguarda la profondità dello spazio, lascia supporre tuttavia, che i disegni siano stati eseguiti intorno a quella



Fig. 26 — LIPPO VANNI

Presentazione al tempio.

(Siena, Opera del Duomo).

data. La profondità dello spazio, che include un intervallo vuoto fra le figure e la parte inferiore della cornice (intervallo che risulta naturalmente ridotto dalla tagliatura nel disegno di Chatsworth), rappresenta difatti la più importante revisione che Lippo porti alle composizioni di Duccio, le quali, essendo così accessibili a tutti sull'altar maggiore della Cattedrale, affascinarono tanto i

pittori senesi per un secolo o anche per un secolo e mezzo⁵². La scena al pozzo, molto simile al dipinto di Duccio che si trova ora nella Raccolta Rockefeller⁵³, come il Pouncey ha notato, si allontana dal suo modello poichè include un'estesa pianura completamente piatta dietro al Cristo e una collina alquanto distante. Similmente nell'unica scena con un interno, « Cristo davanti a Caifa », la stanza è resa proporzionalmente più grande che non nella « Maestà ».

I disegni sono senza dubbio rapidi studi di composizioni che Lippo era stato chiamato a dipingere piuttosto che copie — *exempla* — di storie che egli aveva viste e che pensava di poter essere chiamato a dipingere nel futuro. Se si trattasse semplicemente di uno studio per un libro di disegni, il pittore non si sarebbe probabilmente preoccupato di eseguire un cambiamento così considerevole come ha fatto nel disegno della « Guarigione dell'uomo nato cieco ». Solamente dopo aver abbozzato il trogolo e il becco per l'acqua, Lippo decise di mostrare una seconda volta il cieco, ricoprendo in parte il trogolo e rendendo necessario uno spostamento del becco per l'acqua più a destra.

Le composizioni nei due fogli di Londra e Chatsworth furono probabilmente stese in gesso nero nello stesso tempo, ma l'inchiostatura fu eseguita, forse, in momenti diversi o forse da due mani diverse, poichè nel foglio di Chatsworth le linee sono più forti e più invariabili in larghezza. Vi sono inoltre fra i due fogli altre sottili, eppur percettibili differenze.

Se la nostra attribuzione è corretta, non sono questi disegni gli unici che possediamo di uno dei più grandi maestri senesi del Trecento?

Un pinnacolo a Boston.

Fra i pittori del circolo di Simone Martini, tutti notevoli per l'alta qualità delle loro opere, e per la loro arte raffinata, nessuno è tanto delicato e tanto fine quanto l'anonimo pittore della

⁵² Perfino un pittore così tardo come il Maestro dell'Osservanza aveva in mente il disegno di Duccio quando dipingeva il « Limbo » del Fogg Museum, Cambridge.

⁵³ Il dipinto è stato tagliato alla base. Si veda C. BRANDY, *Duccio*, Roma, 1951, tav. 54.

« Crocifissione e Lamentazione » del Museo Fitzwilliam, dell'« Annunciazione » del Museo Kaiser-Friedrich, di una « Madonna » già appartenente alla Raccolta Percy Straus e ora nel Museo di Houston, e di due o tre altri dipinti⁵⁴. Virtuoso straordinario, questo pittore



Fig. 27 — MAESTRO DELLA CROCIFISSIONE FITZWILLIAM.
Un santo vescovo.
(Boston, Museum of Fine Arts).

è a volte più elegante di Simone Martini stesso. Il suo stile, specialmente nel dipinto del Museo Fitzwilliam, assomiglia al Barna della « Madonna » di Asciano, in cui le variazioni dell'intensità dei colori sono così minute che un grigio quasi impercettibile sotto gli

⁵⁴ Si veda, per questo pittore, R. OFFNER, in « Art News », XLIV, 1945, p. 17 (ma io ho i miei dubbi circa l'inclusione della « Santa Agnese » di Worcester). J. POPE-HENNESSY, in « Burlington Magazine », 1946, p. 35, allarga il gruppo, in maniera, a mio parere, dubbia, aggiungendovi lo « Sposalizio di S. Caterina » in Boston e vari affreschi nel ciclo della passione a San Gimignano.

occhi è più efficace nel volgere il piano e nel suggerire emozione che non le ombre profonde di altri maestri.

Si tratta dell'autore di pochi quadri conosciuti, e perciò è stato un evento veramente gradito il fatto che un piccolo pinna-
colo di sua mano sia entrato a far parte, alcuni anni fa, del Museum
of Fine Arts di Boston (fig. 27)⁵⁵. Il dipinto, che rappresenta un
santo vescovo, è molto danneggiato lungo l'orlo inferiore e su su



Fig. 28 — ANDREA DI BARTOLO.
San Francesco e Madonna con Santi e angeli.
(Treviso, San Francesco).

fino a tutta la mano sinistra del santo. Al di sopra, il lavoro è pieno di colore, nel vescovo che indossa un piviale d'oro e d'un azzurro eccezionalmente bello, e che tiene in mano tre libri, uno verde, uno rosso, e uno marrone chiaro, tutti molto limpidi e luminosi. Il santo ha i caldi, anzi fervidi occhi e il piccolo naso stretto e appiattito con le sensibili narici di tutte le figure del maestro;

⁵⁵ Il dipinto, acquistato nel 1951, è stato pubblicato come Ambrogio Lorenzetti da G. H. EDGECL nel « Bulletin of the Museum of Fine Arts », LI, 1953, pp. 7-10. Misura cm. 31×26.

in tutto e per tutto assomiglia moltissimo ai santi uomini del dipinto di Berlino.

Andrea di Bartolo a Treviso.

Non diremmo che un dipinto non pubblicato di Andrea di Bartolo possa essere accolto con grandissimo interesse. Tuttavia, si dà il caso che l'opera in questione possieda una certa importanza estrinseca. Infatti, non solo rappresenta il primo affresco di Andrea che si conosca, ma è dipinto su una parete a Treviso, ciò che lo rende, a meno che io non mi sbagli, l'unico lavoro di un maestro senese di una certa levatura che si sappia essere stato eseguito a nord dell'Appennino⁵⁶. Per quanto non sia probabile che quest'opera abbia creato molto rumore a Padova o a Venezia — sebbene possa stare benissimo accanto a Niccolò di Pietro o a Jacobello — essa ci interessa come l'unico esemplare rimasto di quello che doveva essere originariamente un piccolo gruppo, capace di rivelare lo splendore della pittura senese a pittori quali Giovanni da Milano, prima di un viaggio al centro artistico stesso.

L'affresco si trova nel transetto nord della chiesa di San Francesco (fig. 28), ed è parzialmente distrutto. Rappresenta « San Francesco », e, in un riquadro adiacente, la « Madonna » (probabilmente la « Madonna dell'Umiltà ») incoronata da due angeli mentre una schiera di altri angeli vola al di sopra di lei. Dei due angeli si vede ora soltanto la sinopia, di un segno molto sicuro e vivace. La testa e il busto del Battista rimangono ancora alla destra della Vergine. Le notizie intorno alla cronologia delle opere di Andrea sono scarse, ma l'affresco sembra appartenere ad un periodo posteriore a quello dell'ultima opera datata del 1413 all'Osservanza e può essere invero l'ultimo suo dipinto che conosciamo. In tal caso, sarebbe stato eseguito qualche tempo dopo tale data e prima del 1428, anno in cui Andrea morì.

MILLARD MEISS

⁵⁶ Soltanto il TOESCA, *op. cit.*, p. 753, nota 278, sembra aver notato l'affresco, dicendo che appare essere opera senese, forse di Luca di Tommè.

Lorenzo Ghiberti e Mariotto di Nardo

Un mio studio dal titolo *Lorenzo Ghiberti e la pittura* che sarà pubblicato fra breve in un volume di scritti in onore di Lionello Venturi, intende precisare un rapporto di ordine stilistico nella prima vetrata per Santa Maria del Fiore, della quale il Ghiberti dette il cartone — quella dell'« Assunta » — fra il grande scultore avviatosi in un primo tempo alla pittura, e Mariotto di Nardo. La vetrata fu eseguita e messa a posto nel 1405, ed il rapporto si determina in un influsso del più anziano e modesto pittore sul maestro già primeggiante nell'ambiente fiorentino, dopo il memorabile concorso per la seconda porta del Battistero di San Giovanni (fig. 1).

Mariotto di Nardo, che attingeva prevalentemente ad Agnolo Gaddi oltre a riecheggiare parzialmente Niccolò Gerini, era stato operoso nello stesso Duomo fiorentino nel 1394 per dipingere gli sganci dei finestrone delle navate¹, ed è presumibile che il Ghiberti avesse iniziato rapporti con lui proprio perché operava per il Duomo. Inoltre lo stesso Mariotto fu incaricato di analoghi lavori, dette cioè cartoni per vetrate come attesta quella grandiosa del finestrone di San Domenico di Perugia, che sotto una figura di Santa Caterina reca il nome di lui e la data 1404. Ma già ritenni, ormai da tempo, il pittore fiorentino autore dei cartoni della intera grandiosissima vetrata, in parte dipinta da lui e condotta a compimento nel 1411 da un vetriere perugino, il domenicano Bartolomeo di Pietro (fig. 2). Inoltre del soggiorno di Mariotto di Nardo a Perugia trovai traccia in una sua tavoletta: una « Madonna col Bambino » nella Galleria Nazionale dell'Umbria, che mi fu facile resti-

¹ Per notizie sull'opera di Mariotto di Nardo e del Ghiberti al servizio di S. Maria del Fiore, si veda G. Pocci, *Il Duomo di Firenze*, Berlino 1909, passim.

tuirgli². Come possiamo ora restituire al pennello di lui un affresco frammentario rappresentante una Santa, staccato nel 1935 da un locale annesso alla chiesa di San Fiorenzo in quella città ed ora esposto nella surricordata Galleria. Il che prova (sia detto di pas-



Fig. 1 — LORENZO CHIBERTI
Angeli (partic. della vetrata con l'« Assunta »).
(Firenze, Duomo).

saggio) che Mariotto operò a Perugia per la vetrata di San Domenico e vi sostò — forse a più riprese — per qualche tempo. Ma quel che conta per i nostri fini è il rapporto di Mariotto con Lorenzo e questi fatti possono aver solo valore di rinalzo alle precisazioni stilistiche sulle quali ho sostato nell'articolo per la *Miscellanea Venturi*.

² Cfr. M. SALMI, *Note sulla Galleria di Perugia*, ne « L'Arte », 1921, p. 165. In errore è il TOESCA, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 877, n. 87, che considera la vetrata come tutta rifatta mentre, tranne nelle parti dovute al restauratore Moretti (1867-79), si trova in eccellente stato. Cfr. il recente volume di G. MARCHINI, *Le vetrate italiane*, Banca Nazionale del Lavoro [1955], p. 226, n. 47.

Ciò premesso si legga un passo dei « Commentari » del Ghiberti dove egli ricorda il suo soggiorno a Pesaro: *Nella mia giovanile età nelli anni di Christo 1400 mi partii sia per lla corution della aria da Firenze et sì pel male stato della patria con uno egregio pittore el quale l'aveva richiesto il signore Malatesta da Pesaro mi partì; el quale ci fece fare una camera la quale da noi fu picta con*



Fig. 2 — MARIOTTO DI NARDO
L'Eterno benedicente.
(Perugia, San Domenico).

*grandissima diligentia; l'animo mio alla pictura era in grande parte volto, erane ragione l'opere le quali el signore ci promettea, ancora la compagnia con chi io ero sempre mostrandomi l'onore et l'utile che é si acquisteremo*³.

Chi era l'« egregio pittore » col quale, anzi al seguito del quale, il Ghiberti si era partito da Firenze, e col quale operava a Pesaro?

³ L. Ghiberti, *I Commentari*, ed. di J. von Schlosser, Berlino 1912, n. 45; per le possibili identificazioni precedenti del pittore che operava col Ghiberti a Pesaro, vedi ivi p. 167, n. 3.

È del tutto arbitraria l'ipotesi del Gelli che si dovesse credere un « pisarino », parola inserita nel codice magliabechiano del ms. ghibertiano; pensare cioè che sia un pittore pesarese — escluso, fra



Fig. 3. — MARIOTTO DI NARDO.
Trittico.
 (Pesaro, Museo Civico).

l'altro, dal fatto che il collaboratore del nostro era stato « richiesto » a Firenze — e doveva essere pertanto un rappresentante della pittura fiorentina. E poi addirittura fantastica la congettura del Perkins che quel pittore fosse Antonio Vite di cui nemmeno oggi

conosciamo con sicurezza la personalità artistica. Io penso invece che a Pesaro fosse chiamato proprio Mariotto di Nardo.

Il Palazzo Ducale di quella città fu rinnovato — com'è noto — nella seconda metà del Quattrocento con gusto rinascimentale e nulla è rimasto o vi è stato scoperto, che io mi sappia, della decorazione precedente. Però nel Museo Civico pesarese si conserva un trittico con la Madonna ed il Bimbo fra due angeli, sormontati dall'Eterno e fiancheggiati da S. Michele e da S. Francesco, mentre nella predella è la Flagellazione fiancheggiata dai due SS. Giovanni, da S. Giacomo e da un santo frate (S. Antonio?), da S. Ludovico e da S. Chiara (fig. 3). La prevalente presenza di santi francescani dice il trittico proveniente da una chiesa dell'Ordine, forse quella dedicata allo stesso Santo in Pesaro. Il Vaccaj lo pubblicava come opera di scuola fiorentina del sec. XIV⁴. Mentre un'iscrizione frammentaria nello scalino del trono (...DE FLORENTIA MCCCC) lo riporta al sec. XV. E nel recensire il secondo volume dell'opera di Luigi Serra, *L'Arte nelle Marche*, in questa stessa Rivista⁵ già lo restituivo alla mano di Mariotto di Nardo. Ricordai allora che quel trittico, appartenendo a mano fiorentina, era da ritenersi un documento eccezionale nello svolgersi della pittura in una regione volta, nel Quattrocento, verso il Veneto, l'Emilia e la Romagna. Oggi la presenza di un dipinto di Mariotto a Pesaro ci risulta chiarita. Prima di tutto l'artista doveva amare di spostarsi dalla sua città, come conferma la presenza di lui a Perugia nel 1404. Richiamiamo inoltre il fatto che il Ghiberti si rivela in un momento giovanile vicino a Mariotto; infine, la testimonianza del passo surriferito dei « Commentari », che dice avere egli Lorenzo dipinto nella città adriatica con un pittore richiesto a Firenze dal Malatesta. Non possiamo dire con certezza se la data del trittico MCCCC sia completa. Se così fosse, l'esecuzione del dipinto coinciderebbe col soggiorno a Pesaro del Ghiberti e dell'« egregio pictore » non nominato; il che rafforzerebbe la mia ipotesi. Comunque questi argomenti, con la presenza in Pesaro di un trittico di Mariotto di Nardo,

⁴ G. VACCAJ, *Pesaro* (Italia artistica n. 42), Bergamo 1909, p. 107.

⁵ M. SALMI, in « Rivista d'Arte », 1930, pp. 301 e 303.

danno valore, se non di certezza, di grande probabilità all'ipotesi formulata che Mariotto fosse il compagno di lavoro (compagno più anziano) del Ghiberti in quella città; e potremmo forse aggiungere la congettura, se ciò non significasse andare forse troppo oltre, che Lorenzo si fosse fatto pittore nella bottega di quel modesto maestro.

Un'indagine comparativa fra le cose di Mariotto e quelle dei marchigiani e dei veneti contemporanei potrebbe forse dar luogo a qualche utile commento agli effetti della circolazione della cultura pittorica della Toscana fuori di questa regione nel primo Quattrocento. Qui però resta solo da chiederci perché il Ghiberti non abbia fatto menzione nei « *Commentari* » del nome dell'« *egregio pictore* » col quale egli dipinse a Pesaro. Se questi fu, come ritengo, Mariotto, quando Lorenzo già vecchio componeva, verso il 1450, la sua opera ed aveva aderito alla Rinascita, giudicava certo ormai gli artisti secondo una prospettiva storica; ed il debole superatissimo pittore ormai dai più dimenticato, non dovette sembrargli degno di figurare nemmeno con una citazione in un volume nel quale sono celebrati degnamente e quasi con solennità (taluni per la prima volta), i maggiori maestri della pittura gotica dell'Italia centrale. Quell'epiteto non impegnativo di « *egregio* » era più che sufficiente, anche se qualche coetaneo dell'ormai celeberrimo scultore poteva, alla metà del Quattrocento, ricordare il lontano episodio riguardante il Ghiberti pittore.

MARIO SALMI.

Inediti pittorici faentini della prima metà del Quattrocento

È già stato ripetutamente osservato¹ che l'arte romagnola in genere è poco nota ed anche i periodi storici più studiati non sono stati sufficientemente approfonditi. È mancata finora in Romagna quella sistematica ricerca delle opere e delle fonti storiche e quel lavoro di raffronto e collegamento fra opere e documenti che è indispensabile per colmare i vuoti procurati dal tempo e dalla dissipazione del patrimonio artistico locale.

Finora opere e nomi di personalità artistiche ben definite, appartenenti al primo Quattrocento romagnolo, si contano sulle dita di una mano e non credo che le poche attribuzioni tentate dai critici siano tutte da schedare per buone. Di fatto, ai non pochi nomi documentati dalle fonti d'archivio e resi noti dal Valgimigli, dal Tonini, dal Bernicoli, dal Grigioni ed altri, quante personalità corrispondono veramente individuate attraverso l'analisi critica delle opere?

Il Buscaroli nel volume su *La pittura romagnola del Quattrocento*, uscito nel 1931, allineava prima di Melozzo i seguenti nominativi: Bitino da Faenza, Giovan Francesco da Rimini, Gio-

¹ La necessità di una maggiore ricerca e di un più approfondito studio di tutta l'arte romagnola, non solo nella pittura, fu già messo in evidenza da I. G. SUPINO nel primo numero della Rassegna « Melozzo da Forlì » e costituì lo stimolo per la Mostra (Forlì, 1938) che a quella Rassegna dette occasione nel V Centenario della nascita del grande pittore. Ma un più pressante e preciso invito alla « esplorazione artistica della Romagna » e a una accurata rivalutazione dei fatti artistici l'ha espresso A. CORBARA nel primo convegno della Società di Studi romagnoli tenuto a Cesena nel 1950. Vedasi a pag. 109 e segg. di « Studi romagnoli » I, Fratelli Lega, Faenza 1951.

vanni da Riolo, Francesco da Faenza, Giovanni da Oriolo (Faenza), Ansuino da Forlì.

Ma, a parte Giovan Francesco da Rimini di cui si è potuto ricostruire un approssimativo *curriculum vitae* appoggiato ad un discreto numero di opere, che cosa si può dire degli altri all'infuori delle considerazioni sull'unica opera firmata che di ciascuno d'essi ci rimane? A dire il vero i critici d'arte, a cominciare dai romagnoli, si son dati da fare per tentare confronti ed attribuzioni, specialmente durante e dopo la Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo tenutasi in Forlì nel 1938, ma credo che, nonostante le ultime ricerche e le documentazioni che hanno chiarito alcuni punti e permesso di allargare le conoscenze, non ci si debba tener paghi dei risultati raggiunti e che molto resti ancora da fare.

Dopo premesse così perentorie non si creda che io mi presenti in veste taumaturgica a far luce là ove son le tenebre. Intendo solo presentare alcuni inediti che saranno utili per arricchire il campo delle opere conosciute, commentandoli con osservazioni del tutto personali atte ad avviare altri discorsi sulla posizione della pittura romagnola prima di Melozzo da Forlì.

Per cominciare rifacciamoci a Bitino e alle tavolette della Pinacoteca di Faenza che da molti gli sono state attribuite. Quando il Buscaroli confermava a Bitino i due « S.S. Vito e Giovan Battista », resti di un polittico che l'Argnani aveva attribuito a quel pittore fin dal 1889², le due tempere erano in poco buono stato con parti ridipinte; ma devo confessare che non sono stato convinto di quell'attribuzione neanche quando ebbero la conferma da parte di altri³, e meno che mai dopo i restauri e la ripuli-

² Vedi: G. BAGLI, *Di Bitino da Faenza e della scuola pittorica romagnola del suo tempo*, in « Atti della Prov. Accademia delle Belle Arti in Ravenna, ecc. », Ravenna 1890. Vi si rileva che fu l'Argnani a suggerire al Bagli, in una lettera del 1889, l'attribuzione a Bitino di tre tavolette della Pinacoteca di Faenza; fra esse erano il « S. Vito » (citato come « S. Giorgio ») e il « S. Giovan Battista » tuttora esistenti. La terza era un « S. Girolamo » che io non so rintracciare. E' poi da notare che nell'opuscolo *La Pinacoteca Comunale di Faenza*, del 1881, l'ARGNANI non pensa ancora a Bitino, ma assegna le tavolette ad Ottaviano da Faenza.

³ A. CORBARA, *Un inedito di Bitino da Faenza ed altre pitture romagnole*, in « Melozzo da Forlì », II (1938), pag. 67-68. L. BECHERUCCI, *Bitino da Faenza nel Catalogo della « Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo »*, 1938, pag. 63, Tav. 35.

tura dei fondi oro. Lo stesso Corbara, che aveva aderito in pieno all'attribuzione, vedendo i due Santi della Pinacoteca faentina a fianco della tavola di Rimini in occasione della Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo, ebbe a dichiarare: «... sono esposti accanto... i Santi Vito e Battista, finora concordemente attribuitigli, benché a rivederli così dappresso si resti un poco esitanti, specialmente a motivo del colore più vivace e dei linearismi gotici più accentuati»⁴. Orbene sono proprio questi «più accentuati» elementi di caratterizzazione, con un evidente substrato di origine bolognese⁵, che mi hanno indotto a pensare che l'autore dei due Santi non possa essere Bitino ma un'altro faentino. Dico faentino perché a Faenza sono altre opere dell'autore di quei due Santi, come la tavola con la «Madonna» di S. Maria Nuova (fig. 1), giustamente ai due Santi ricollegata dal Corbara⁶, e questo frammento d'affresco (inedito), (fig. 2), recentemente distaccato e riportato su tela per essere conservato nella sede delle Opere Pie raggruppate di Faenza. L'impossibilità di mostrare affiancati ingrandimenti dei particolari dell'affresco con quelli della «Madonna» e dei due Santi, non dovrebbe impedire a un occhio attento di notare quanto di affine, in certi casi identico, esiste nelle quattro opere anche se, lo dico subito, l'affresco deve essere posto cronologicamente in un periodo più avanzato rispetto alle altre tre che sembrano più vicine fra loro nel tempo.

Volendo fare confronti, si notino le affinità dei particolari decorativi ed architettonici nelle varie opere e la quasi identità dei caratteri fisionomici della Santa a sinistra e dell'Annunciata in alto nell'affresco con quelli della «Madonna» di S. Maria Nuova e del «S. Vito» della Pinacoteca; si confrontino ancora la composizione delle pieghe dei manti e l'intreccio delle mani affusolate, e si noti la struttura del viso del «S. Giovanni» della Pinacoteca così affine a quello del Cristo in alto nell'affresco. Tutti i particolari denotano un'unica paternità, così il repertorio artigianale di aureole, incrozzazioni a mosaico, pinnacoli, vesti fiorite, panneggi e infine la

⁴ A. CORBARA, *La Pittura faentina*, in «Melozzo da Forlì», IV (1938), pagg. 208-209.

⁵ Pare che Roberto Longhi, visitando alcuni anni fa la Pinacoteca faentina, si pronunciasse per un'attribuzione alla scuola bolognese delle tavolette in questione.

⁶ Vedansi le citazioni a nota 3.

stessa tonalità generale della policromia. L'affresco delle Opere Pie di Faenza faceva parte, originariamente, della decorazione di una parete retrostante al luogo dove stette l'altar maggiore della chiesa di S. Perpetua di cui restano i ruderi nel vicolo Cà Pirota, un tempo detto vicolo Abbadia appunto perché vi risiedevano gli



Fig. 1 — GUGLIELMO DI GUIDO DI PERUCCINO (?)
Madonna col Bambino.
 (Faenza, S. Maria Nuova).

abati commendatari di S. Perpetua dell'ordine dei Canonici regolari di S. Marco di Mantova. Orbene, poiché la costruzione di questa chiesa non può esser stata iniziata che verso il 1440, ne consegue che l'affresco non può essere anteriore agli anni fra il 1440 e il 1444, dato che i documenti storici riferiscono a quegli

anni il trasferimento dei Canonici regolari nella chiesa di recente edificata nel Borgo di Porta Imolese dopo che l'antichissima sede di S. Perpetua fuori Porta Montanara era stata abbandonata *propter guerras* che l'avevano resa malconcia e insicura⁷.

L'ipotesi che l'affresco sia assegnabile ad un edificio preesi-



Fig. 2 — GUGLIELMO DI GUIDO DI PERUCCINO (?)
Incoronazione della Madonna.
(Faenza, Opere Pie).

stente alla nuova chiesa di S. Perpetua, non è sostenibile storicamente, perché quella zona, fra il portello di Maghinardo e la Rocca, ai margini del Borgo di Porta Imolese, nel 1440 non risulta fosse

⁷ J. B. MITTARELLI, *Ad Scriptores Rerum Italicarum Accessiones historicae faentinae*, apud Modestium Fentium, Venetiis MDCCLXXI, colonna 356. Sotto il titolo *Fundatio Ecclesiae et Conventus S. Hieronymi de*

ancora inclusa nella cerchia delle mura Manfrediane e probabilmente era coltivata ad orti e vigne; inoltre un edificio preesistente decorato a quel modo doveva essere un edificio religioso e nessun documento cita una chiesa o convento od anche solo oratorio in quel posto prima di S. Perpetua. Infine la stessa iconografia dell'affresco pare suggerire un riferimento diretto a S. Perpetua nella prima figura a sinistra, ove si vede infatti una santa sorreggente con la mano sinistra la palma del martirio e con la destra un libro che potrebbe alludere agli Atti del martirio (*Passio S.S. Perpetuae et Felicitatis*), citati anche nel Canone della Messa, e che, almeno in parte, si vuole siano stati scritti dalla stessa santa.

Mi sono dilungato sulle ragioni che legano questo affresco al sorgere della nuova chiesa di S. Perpetua perché il termine, non anteriore al 1440, a cui in tal modo viene ad essere legato il dipinto è per me fondamentale in quanto toglie ogni possibilità di riferimento a Bitino da Faenza che risulta morto prima del 1427. Ripeto, per me il riferimento a Bitino non era possibile nemmeno dal punto di vista stilistico e basterebbe l'impianto generale della composizione, con tutti quegli elementi di gotico fiorito, a dimostrarlo; ma poiché l'esame morfologico e soprattutto quello dello spirito informatore di un'opera d'arte è sempre soggetto a considerazioni personali che possono lasciare dubbi, è bene cercare di fissare subito, quando è possibile, il dato storico, onde affiancare, a riprova l'uno dell'altro, il dato oggettivo a quello soggettivo.

Observantia, ecc., alla data *die sexto mensis julii MCCCCXLIII* riporta:*Audito, quod extra et prope muros dictae civitatis ad portam, quae dicitur Montanaria, est quaedam S. Perpetuae ecclesia, olim prioratus vocata, ordinis S. Marci de Mantua, propter guerras temporis praeteriti jam fuit derelicta, alium locum praedicti vocabuli sanctae Perpetuae in ipsa civitate faentina dudum aedificata extitit, in qua priores dicti ordinis pro tempore existentes habitant, eam pro prioratu S. Perpetuae ordinis antedicti tenentes, ecc.*; Guidantonio Manfredi e tutta la comunità faentina decidono di concedere la vecchia chiesa fuori Porta Montanara all'ordine dei Minori Osservanti sostituendo in essa il titolo di S. Perpetua con quello di S. Girolamo.

La notizia è tratta dai documenti manoscritti di B. AZZURINI raccolti nel *Liber Rubeus* c. c. 110 b-112 a, e la si vede ripubblicata da A. MESSERI nei *R. R. I. I. S.S.*, Tomo XXVIII, P. III, Fasc. IV, pag. 228 e segg.

G. M. VALGIMIGLI, nelle *Memorie storiche*, ms. in Biblioteca comunale di Faenza, Vol. X, pag. 163, parafrasando un *dudum* con un *pel dianzi*, all'anno 1444 riporta che i Canonici regolari di Mantova *...già avevano pel dianzi abbandonato quel chiostro e riedificatone un altro nel borgo di Porta Imolese*.

Oltre che a Faenza, esistono a Castrocaro e a Cesena altri resti di affreschi che, a mio modo di vedere, sono riferibili allo stesso autore delle opere faentine esistenti nella Pinacoteca, in S. Maria Nuova, e nella sede delle Opere Pie. Quelli di Castrocaro si vedono dipinti sulle pareti ai lati della porta d'ingresso della chiesa di S. Nicolò e rappresentano una « Madonna » che offre una pera al Bambin Gesù fra S. Antonio abate, alla sua destra, e S. Giovan Battista, alla sinistra, e un'altra « Madonna in trono », questa a capo scoperto e disposta in senso inverso alla precedente, anch'essa affiancata da una Santa e da un Santo di cui restano solo alcune parti⁸.

Delle due Madonne di Castrocaro la più vicina morfologicamente all'« Incoronazione », già in S. Perpetua a Faenza, è quella che offre la pera a Gesù bambino; i confronti fatti col metodo morelliano sono abbastanza facili: si osservino le caratteristiche ondulazioni dei manti, il tipo dell'occhio, delle mani e dell'attacco del collo nelle Madonne e inoltre si confronti la testa del S. Giovan Battista alla sinistra della Madonna di Castrocaro con la testa del Cristo deposto nel pinnacolo sopra l'« Incoronazione » ed anche col « Battista » della Pinacoteca di Faenza. Sopra tutto identico, in questo gruppo di opere, è lo squadro e l'apparato generale della composizione, nonché lo spirito stilistico e il gusto cromatico. Ma una grande affinità con le opere di Faenza e di Castrocaro hanno anche alcuni frammenti d'affreschi cesenati distaccati dalla chiesa di S. Agostino ed ora conservati nella Biblioteca Malatestiana. Mentre il pannello con l'« Annunciata » (fig. 3), a cui fa riscontro un'altro con un Santo martirizzato, è più facilmente collegabile con l'« Incoronazione » di Faenza e con la « Madonna della pera » di Castrocaro, la « Madonna in trono » (fig. 4), disposta quasi frontalmente, si può considerare sorella della « Madonna » a capo scoperto di Castrocaro. Con queste due ultime Madonne in trono (Cesena e Castrocaro), secondo il suggerimento di A. Corbara, sa-

⁸ I due affreschi sono stati pubblicati da L. SERVOLINI, *La pittura gotica romagnola*, Zavatti, Forlì 1944, Tavv. XLI-XLII. Nel testo a pag. 65 giustamente il Servolini fa osservare che i dipinti devono appartenere al Quattrocento, verso la metà del secolo.

A. CORBARA, in « *Melozzo da Forlì* », II (1938), a pagina 69, aveva precedentemente pubblicato la sola parte centrale della « Madonna » con la pera ricollegandola stilisticamente alle opere attribuite a Bitino.

remmo nella sfera d'azione del giovane Gian Francesco da Rimini; ma è possibile distaccarle dal gruppo delle altre opere da me segnalate? Io non credo, né credo possibile, fino a prova contraria, dare a Gian Francesco queste e le altre opere; per me le lievi di-



Fig. 3 — GUGLIELMO DI GUIDO DI PERUCCINO (?)
Madonna annunciata.
 (Cesena, Biblioteca Malatestiana).

vergenze formali sono giustificabili con una evoluzione dello stesso autore verso forme adriatiche, fra il Veneto e le Marche, che risentono delle influenze dei toscani emigrati nel Veneto agli inizi del secolo; queste lievi divergenze, riscontrabili particolarmente nella pienezza della forma e nell'espressione del viso, sono del resto ampiamente riscattate dall'apparato tecnico e dai tanti altri elementi morfologici che tanto affratellano le opere di questo gruppo. Dalle

precedenti osservazioni si inferisce che io ritengo gli affreschi di Cesena e di Castrocaro più tardi ed evoluti rispetto alle tavole faentine della Pinacoteca e di S. Maria Nuova e fors'anche dell'affresco già in S. Perpetua, benché in quest'ultimo io intraveda un incipiente decadimento ed una fattura più stanca che potrebbe assegnarlo ad un periodo piuttosto tardo dell'attività del pittore.

Chi è allora questo vecchio ma non meschino pittore roma-



Fig. 4 — GUGLIELMO DI GUIDO DI PERUCCINO (?)
Madonna in trono col Bambino.
(Cesena, Biblioteca Malatestiana).

gnolo? A costo di indisporre chi non può ammettere salti nel buio e da buon positivista si lascia solo convincere da opere firmate e documentate, dirò che ho voluto avvicinare questo gruppo di dipinti ai documenti che si riferiscono a un pittore faentino molto operoso, attivo anche nel forlivese, e precisamente a quel Maestro Guglielmo di Guido di Peruccino la cui documentazione in vita

comincia col 1418 (ed è già maestro) e finisce col 1459⁹. Figlio di pittore, egli è amico e in rapporti d'affari con tutti gli artisti faentini del suo tempo e in particolare con Giovanni da Oriolo e Francesco Torelli che aiuta ad instradarsi nell'arte pittorica. La sua presenza a Forlì è documentata negli anni 1432-33-34 e in effetti a Forlì esiste qualche resto, purtroppo alterato e sciupato, che ricorda i tipi riscontrati in Faenza, Castrocaro e Cesena.

Ma non è sul nome di Maestro Guglielmo che io qui voglio insistere; a me preme mettere in evidenza un gruppo di opere che sono testimonianza in Romagna di un'arte ancora arcaicizzante, tarda eco del filone trecentesco bolognese, ma già tocca da nuove esperienze umanistiche che non tanto direi di diretta importazione toscana, quanto piuttosto di riflesso principalmente dal Veneto e, in forma subordinata, dalle Marche. Sono modi paralleli (non derivati, si faccia attenzione) a quelli del ferrarese Antonio Alberti che di questi tempi attraversa la Romagna per recarsi nelle Marche, strada già percorsa in senso inverso da Gentile da Fabriano che aveva purgato e ingentilito nella laguna veneta il natìo dialetto marchigiano-romagnolo per poi fiorire in Firenze.

E' infatti all'ascendenza di un artista veneto, che nelle sua terra ha potuto conoscere i toscani del primo Quattrocento ed ha visto operare Gentile da Fabriano, intendo dire Michele Giambono, il Giambono giovanile del polittico di Fano, che io penso quando osservo i caratteri di un goticismo fiorito, lievemente temperato da aure toscane, quali risultano appena adombrati nelle opere precedentemente esaminate e, più evidenti, in queste quattro tavole (figg. 5-6-7-8), che (assolutamente inedite) si vedono incastrate nei pilastri laterali delle cantorie del Duomo di Faenza e che, a mio parere, si collegano coi « S.S. Rocco e Giorgio » di proprietà Zauli-Naldi (fig. 9), e col « S. Francesco » a mezzo busto della Pinacoteca di Faenza (fig. 10). In questi sette « fondi oro », resti, forse, di due polittici diversi, mi sembra agevole vedere l'opera di una stessa mano: è sopra tutto la policromia intensa, quel sapore di massiccia e ad un tempo fiorita eleganza, quella un po' goffa ma vivace caratterizzazione che costituisce l'indice di un'unica paternità e che nello stesso tempo serve a distinguerli dagli altri

⁹ G. GRIGIONI, *La pittura faentina*, ecc., Fratelli Lega, Faenza 1936, pag. 28 e segg



Figg. 5, 6, 7, 8 — ARTISTA FAENTINO(?) DELLA PRIMA METÀ DEL XV^o SEC.
(Faenza, Cattedrale),
Quattro Santi.

dipinti romagnoli del tempo. Chi, come il Salmi¹⁰, ha intravisto in opere di questo genere un precursore dell'arte di Francesco da



Fig. 9 — ARTISTA FAENTINO (?) DELLA PRIMA METÀ DEL XV^o SEC.
Due santi.
 (Faenza, Cattedrale).

¹⁰ M. SALMI, *Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno*, Roma, 1935, pag. 115.

Vedi anche: A. CORBARA, *Sulla formazione di Francesco da Faenza*, in « *Melozzo da Forlì* », VII (1939), pag. 382.

Faenza non è lontano dal vero, tanto che io stesso mi son posto il quesito se nei citati « fondi oro » non si debban vedere i saggi del giovane Francesco prima della collaborazione veneta con Andrea del Castagno. Dire che io sia giunto a una conclusione affermativa in questo senso è per ora prematuro, perché sto arrovelandomi per trovare la paternità di opere di ben più alto livello



Fig. 10 — ARTISTA FAENTINO (?) DELLA PRIMA METÀ DEL XV° SEC.
San Francesco.
(Faenza, Pinacoteca Comunale).

che potrebbero rappresentare il culmine dell'evoluzione di Francesco da Faenza dopo la parentesi veneziana, opere che non è facile riallacciare (sia pure tenendo conto della scossa ricevuta a contatto con « Andreino degli Impiccati ») a quelle dianzi illustrate, nonostante anche in esse si riscontrino evidenti collegamenti con certi particolari delle decorazioni della cappella di S. Tarasio a Venezia.

E' un fatto che, fra il '30 e il '40, a Faenza ci si era già incamminati sulla via del distacco dai vecchi schemi trecenteschi e questo non solo per opera di artisti giovani, come Francesco Torelli e Giovanni da Oriolo, ma anche per opera di vecchi maestri nati

nel secolo quattordicesimo. Sono sintomatici in proposito i punti di contatto coi maestri operanti nelle città attorno a Faenza, in particolare con quel Giovanni da Riolo che, caposcuola nella vicina Imola, è in rapporti personali coi faentini e sopra tutti col vecchio Maestro Guglielmo di Guido precedentemente ricordato¹¹. Il gusto cromatico di Giovanni da Riolo, quei rossi intensi e squilanti vicino ai bruni violacei e ai grigi argentati, nonché certe cadenze stilistiche, come le falcature delle linee e le forzature d'espressione, si ritrovano appunto nelle tavolette faentine che sono state oggetto di questa comunicazione. E' tutto un filone romagnolo che, sulla linea della scuola bolognese trecentesca riallacciandosi agli antichi temi pittorici dell'arte esarcale e romanica, si arricchisce ai primi del XV sec. di nuovi motivi e, temperando il rigore dei vecchi schemi con fioriture venete, tende a sciogliersi al calore del nuovo stile fiorentino. Parrebbe dunque che, nella prima metà del secolo, nemmeno Faenza avesse ricevuto apporti diretti da Firenze, e si dovrebbe pensare che nei centri di Venezia e Padova, passando per Bologna e Ferrara, i faentini, come gli altri romagnoli, abbiano preso contatto con i novatori fiorentini. Quella fu la strada di Ansuino e Marco Zoppo, quello l'avvio di Gian Francesco da Rimini, e per quella strada avran tentato d'incamminarsi gli ancor più vecchi autori di questi inediti faentini.

ENNIO GOLFERI.

¹¹ Ritengo opportuno chiarire un brano della dott. L. BECHERUCCI che nel *Catalogo della Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, Forlì 1938, pag. 64, dando alcuni cenni biografici di Giovanni da Oriolo, scrisse che «abitò dal 1442 in poi a Imola ...salvo una sosta a Faenza intorno al 1444 per lavori nella chiesa e nel convento di S. Ippolito». Il passo si riferisce evidentemente a un documento pubblicato da C. GRIGIONI nella sua *Pittura faentina* ecc., in cui alla data 17 aprile 1444 riporta una testimonianza fatta in Faenza, nel Monastero di S. Ippolito, congiuntamente da M^o Giovanni di Andrea de Oriolo secho e M^o Guglielmo di Guido de cappella Sancti Bartoli (Faenza). Ma la Becherucci non ha fatto caso che, mentre la testimonianza di Maestro Giovanni è isolata, la presenza di Maestro Guglielmo, per atti redatti tanto nella chiesa quanto nel monastero di S. Ippolito, è ripetuta ben otto volte nel periodo dal 3 novembre 1443 al 5 giugno 1444, e di queste presenze due, nel dicembre, sono a fianco di un Maestro Andrea muratore. Il che induce a pensare che la presenza di Maestro Giovanni nell'aprile debba considerarsi occasionale e più che di una collaborazione a lavori possa far testimonianza di una visita che il riolense, di passaggio da Faenza, abbia fatto ai lavori in cui sembra invece impegnato l'amico suo Maestro Guglielmo.

Affreschi di Nicolò di Pietro e di Jacobello del Fiore a Serravalle

Forse nello studio dell'arte veneta si è tenuto finora troppo poco conto della pittura murale, che precede e quindi gareggia con le decorazioni musive e continua, fino all'ultimo Settecento, ad arricchire con scene sacre, allegorie e paesaggi le architetture veneziane. L'esempio di Giovanni Battista Cavalcaselle, che si può dire abbia visto tutto di persona, non fu più seguito da nessuno, neanche ora che i nuovi mezzi di comunicazione e la fotografia renderebbero piuttosto facile una revisione sistematica del nostro patrimonio artistico.

Non si riesce a comprendere come le fonti più antiche siano così avare di notizie utili a ricostruire le vicende della nostra pittura murale: eppure ogni nuovo ritrovamento conferma la continuità di questa tradizione. In molti casi sono proprio gli affreschi a colmare i vuoti e le lacune lasciate dalla perdita di altre pitture. Per il Duecento, l'apparizione del ciclo di San Zan Degolà ha portato luce sui rapporti di Venezia, alla fine del secolo, con Roma e con la Dalmazia; l'Angelo dipinto su una lastra di marmo a ridosso del pilastro del Miracolo in San Marco ripropone, intorno al 1264, un rinvigorire di legami con l'arte bizantina. Talvolta antichi affreschi riappaiono oltre il rivestimento in stucco di una chiesa che sembra barocca, come a S. Eufemia alla Giudecca; o rimangono solo sulle pareti di un campanile, come a Sumaga (Venezia) e a Cittadella (Padova).

Una serie di disegni di Giusto de' Menabuoi, dipinti a sinopia sull'arricciato giacquero per secoli sotto i dossali lignei del Battistero di Padova; a Soligo (Treviso) e a Piove di Sacco (Padova) le decorazioni di Agostino da Forlì e di altri Riminesi non potevano essere valutate finché uno strato di intonaco le ricopriva. Conti-

nuando nella rassegna, potremo proporre dei Semitecolo che si credevano perduti al Volto Santo di Venezia, dei Pizzolo dipinti in terretta verde in un Chiostro di Praglia, l'unica pittura certa di Angelo Padovano, un seguace del Mantegna e di Giambellino che dipinse e firmò nel 1489 una « Crocifissione » nel Refettorio Maggiore di S. Giustina in Padova.

Ma le apparizioni più interessanti le potremo avere rimuovendo

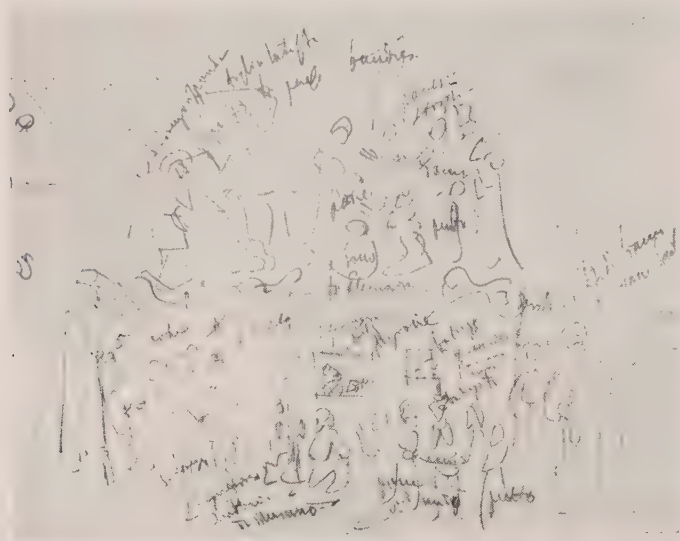


Fig. 1 — G. B. CAVALCASELLE.
Appunti e disegni degli affreschi di S. Lorenzo.
 (Venezia, Biblioteca Marciana).

le tele cinquecentesche che ora decorano la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale: il «Paradiso» del Guariento e la figura del Giudice nella Sala del Piovego invitano ad una sistematica ricerca che forse ci porterà preziose testimonianze sui maggiori maestri che operarono a Venezia nei primi decenni del Quattrocento.

Dell'arte gotico-internazionale abbiamo recentemente messo in valore un ciclo di affreschi, iniziato da Nicolò di Pietro nella chiesa di S. Lorenzo a Serravalle. Anche se nessun documento ci ha dato finora conferma della presenza di questo artista a Vittorio Veneto e se nulla si sapeva di lui come frescante, credo che le decorazioni

più antiche, e specialmente i quattro Evangelisti sulla volta della prima campata, possano venire facilmente accolti come opera sicura di questo pittore.

Fino al 1797 la chiesa dei Battuti, intitolata a S. Lorenzo, risultava ben conservata; furono le truppe francesi agli ordini del



Fig. 2 — NICOLÒ DI PIETRO
Nascita di Maria.
(Vittorio Veneto, Museo).

generale Massena a installare nell'interno la cucina che provocò l'annerimento delle pitture e la progressiva decadenza dell'edificio. Il radicale restauro condotto nel 1954 da Leonetto Tintori permette finalmente di giudicare questo che può essere considerato uno dei più significativi e meglio conservati cicli figurativi dell'arte gotica internazionale nel Veneto.

Gli scrittori e gli artisti locali fecero per queste pitture il nome di un mitico Vitulino da Serravalle e di Simon da Cusighe; ma qui non si tratta di pittori provinciali, dato che almeno due dei frescanti di S. Lorenzo sono da considerare fra le più notevoli personalità della pittura veneta del primo Quattrocento.

Purtroppo non possiamo avvalerci della opinione diretta del



Fig. 3 — NICOLÒ DI PIETRO
Sposalizio della Vergine.
(Vittorio Veneto, Museo)

Lanzi che, facendo menzione di questa chiesa, riferisce: « ch'è la vide mi assicurò essergli per poco paruta un museo sacro. I pittori devon esser quegli che per altre città andiam ricordando »¹.

¹ L. LANZI, *Storia Pittorica dell'Italia*, Venezia, 1838, Vol. VI, pag. 33

L'infaticabile Cavalcaselle per primo descrisse con precisione gli affreschi di Serravalle e li assegnò a Jacobello del Fiore e alla sua bottega². Anche nei preziosi manoscritti conservati alla Mar-



Fig. 4 — NICOLÒ DI PIETRO
Spotalizio della Vergine (part.).
(Vittorio Veneto, Museo).

² CAVALCASELLE-CROWE, *History of Painting in North Italy*, Londra, 1912, Vol. I, p. 7.

ciana, la Chiesa di S. Lorenzo risulta disegnata (fig. 1) e descritta in tutti i particolari³. È strano che l'opinione e i sopralluoghi del Cavalcaselle siano caduti in completa dimenticanza. Forse, oltre all'annerimento delle pitture, fu proprio il suo giudizio negativo a tener lontano da Serravalle gli studiosi che finora si sono interessati di Jacobello del Fiore (v. figg. 10-16).

Dopo la pulitura risulta facile constatare che gli affreschi di S. Lorenzo, contrariamente a quanto pensava il Cavalcaselle, non



Fig. 5 — CATERINO DI MAESTRO ANDREA.
Dormitio Virginis.
(Vittorio Veneto, Museo).

possono essere considerati come opera di un'unica bottega e tanto meno di un'unica mano; essi sembrano piuttosto documentare i vari orientamenti della cultura figurativa delle nostre provincie nei primi decenni del Quattrocento.

L'attribuzione a Jacobello può eventualmente riguardare solo il terzo gruppo degli affreschi di Serravalle: il « San Gregorio Magno » (fig. 10) della seconda campata, per la grandiosità dell'im-

³ Venezia, Biblioteca Marciana, Mss. Ital. IV, 2024-2041.

postazione e la densità delle pieghe testimonia anzi come questo pittore abbia cercato di adeguarsi ai modi del primo maestro della decorazione di S. Lorenzo, che noi proponiamo di identificare con Nicolò di Pietro.

Si sapeva che Jacobello nel 1432 aveva dipinto per il Vescovo di Ceneda la pala ora conservata nelle Gallerie di Venezia. Della presenza di Nicolò a Vittorio Veneto abbiamo avuto i primi indizi visitando il Museo del Cenedese: le due tavolette con la « Nascita



Fig. 6 — NICOLÒ DI PIETRO
San Luca
(Vittorio Veneto, San Lorenzo).

di Maria » (fig. 2) e lo « Sposalizio della Vergine » (figg. 3, 4), dal Berenson dubitativamente attribuite a Jacobello, mi sembra appartengano a Nicolò⁴.

Se le confrontiamo con gli eleganti e ben individualizzati personaggi dell'« Incoronazione » di Rovigo, scoperta dal Fiocco, con le intense e plasticamente caratterizzate Vergini della « Sant'Orsola » del Metropolitan Museum di New York e con i « Monaci » della Pinacoteca Vaticana, ci convinceremo dell'opportunità di questa attribuzione. L'interno dello « Sposalizio » e l'acerba prospettiva delle architetture in generale vanno avvicinati alle « Storie di S. Benedetto » degli Uffizi, pubblicate dal Longhi.

⁴ B. BERENSON, *Pittura Italiana del Rinascimento*. Milano, 1936, p. 233.

Per precisare la data in cui queste tavolette sono state dipinte, non ci soccorre neppure la presenza nello stesso Museo di una



Fig. 7 — NICCOLÒ DI PIETRO
S. Giovanni evangelista.
(Vittorio Veneto, San Lorenzo).



Fig. 8 — NICCOLÒ DI PIETRO
Incoronazione della Vergine (part.).
(Rovigo, Accademia dei Concori).

« Dormitio Virginis » (fig. 5), scolpita in legno e dorata, che forse apparteneva al medesimo polittico. La bella scultura è forse da attribuire a quello stesso Caterino di Maestro Andrea (notizie dal

1394 al 1440 c.) che nel 1404 firmò, assieme a Nicolò di Pietro, la Croce di Verucchio (Forlì) ⁵.

Altra testimonianza della presenza di questo scultore a Vitto-



Fig. 9 — —NICOLÒ DI PIETRO E JACOBELLO DEL FIORE
Crocifissione.
(Vittorio Veneto, San Lorenzo).

rio Veneto sono forse i due dossali lignei, già appartenenti all'antica Cattedra Vescovile, ora conservati nel Duomo di Ceneda.

Per ragioni di stile pensiamo che le tavolette in questione

⁵ L. TESTI, *Storia della Pittura Veneziana*, Bergamo, 1915, II, p. 730.

siano state dipinte prima degli affreschi di S. Lorenzo, che probabilmente rappresentano l'ultima opera di Nicolò, rimasta incompleta per la sua morte.

Le tumultuose vicende di Ceneda nei primi decenni del Quattrocento possono suggerire qualche indizio per datare gli affreschi di San Lorenzo. Il 24 dicembre del 1411 gli Ungheri, riusciti ad

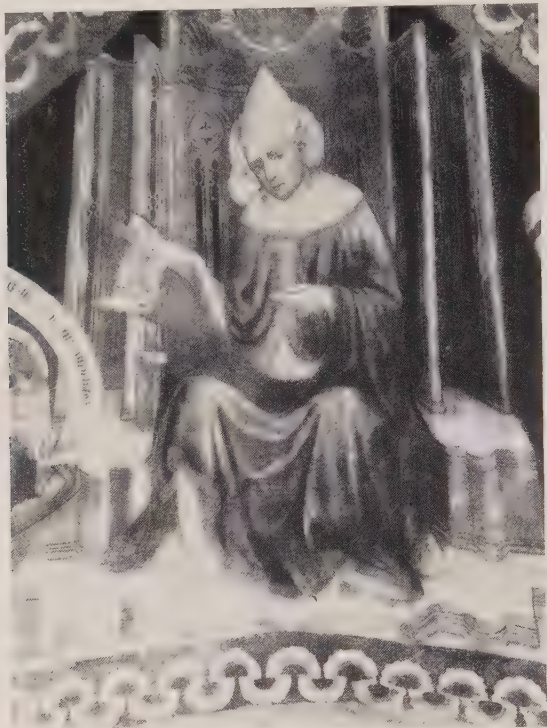


Fig. 10 — JACOBELLO DEL FIORE.
San Gregorio Magno.
 (Vittorio Veneto, San Lorenzo).

entrare con la forza in Serravalle, distrussero completamente la città: solo la cattedrale e la rocca rimasero salve. Subito dopo incominciò un periodo di lotte interne, suscitate dalla severità del Vescovo che volle punire i sostenitori e i partigiani degli Ungheri. Invano nella Quaresima del 1423 Bernardino da Siena venne a pre-

dicare la pace: il Vescovo domenicano Antonio Correr, patrizio veneto e pronipote di Papa Gregorio XII, fu costretto a riparare a Venezia. Solo nel 1429 furono firmati gli accordi che permisero al Vescovo di ritornare nella sua sede, ove iniziò un governo di pace che giovò alle opere di ricostruzione della città, « smantellata ed arsa » dai barbari. « E i Cenedesi devono al Vescovo Antonio Correr tenersi obbligati della vita nuova a cui trasse la loro città dalle ceneri delle ungariche devastazioni » ⁶.

Se prestiamo fede agli storici locali, anche la ricostruzione di S. Lorenzo dovrebbe dunque cominciare solo dopo il 1429; certo



Fig. 11 — JACOBELLO DEL FIORE.
Simbolo di S. Marco evangelista.
(Vittorio Veneto, San Lorenzo).

la decorazione pittorica fu ultimata prima della metà del secolo, come dimostra l'effigie di S. Bernardino, proclamato santo nel 1450, dipinta ad affresco sopra una decorazione a finto marmo, contemporanea all'intero ciclo. Un graffito, il più antico, sulla parete destra della prima campata, reca inoltre l'anno 1446. Francesco Fapanni si avvicina ancor più alla data probabile di questi affreschi, riferendo che la chiesa di S. Lorenzo fu ultimata nel 1434 ⁷. Per tali ragioni sarà dunque da riprendere in considerazione la proposta del Gronau che, nella voce del Thieme-Becker, riferendosi ad un

⁶ J. BERNARDI, *La Civica Aula Cenedese e la Serie Illustrata dei Vescovi*, Ceneda, 1845, p. 22.

⁷ F. FAPANNI, *Serravalle, Conegliano esaminate nelle chiese e nei luoghi pubblici, con le iscrizioni lapidarie copiate e con la descrizione delle pitture*, Treviso, Biblioteca Comunale, Ms. 1378.

documento riguardante la figlia di Nicolò, riteneva che nel 1430 il pittore fosse ancora in vita.

E' noto che quando si affresca un edificio si incomincia con il dipingere le volte; si continua quindi sulla parete principale e su quelle laterali, sempre partendo dall'alto, in modo da non imbrattare le pitture sottostanti. A Serravalle, sulle vele della prima campata figurano i quattro Evangelisti, ciascuno col proprio simbolo, seduti entro stalli lignei fastosamente intagliati e dorati. Nella vela al di sopra della « Crocifissione », si vede « S. Marco » con il leone (due altri piccoli leoni stanno accovacciati sul trono); seguono



Fig. 12 — JACOBELLO DEL FIORE.
S. Lorenzo in prigione.
(Vittorio Veneto, San Lorenzo).

da destra, « S. Matteo » con l'Angelo, « S. Luca » con il toro (fig. 6), « S. Giovanni » con l'aquila (fig. 7). Gli Evangelisti hanno davanti a sè, sul banco rudimentale simile a una tavola di abete, un foglio ove sono scritte le prime parole dei rispettivi Vangeli. Alla base delle vele, dove queste si raccordano agli archi, corre una fascia con decorazioni a nastro, simili a fregi di miniature nordiche più antiche.

Per la sicurezza d'impianto, la forza plastica, la nettezza quasi araldica dei contorni, le figure degli animali di Serravalle ricordano i simboli degli Evangelisti che Nicolò di Pietro ha dipinto nella « Croce » di Verucchio.

Anche dalle riproduzioni è avvertibile la diversità di stile che corre fra il Cristo e i ladroni, e la folla che occupa la parte infe-

riore del dipinto sulla parete principale. La stessa figura del committente, seguita dall'insegna S.P.Q.R. (che ha fatto pensare ad un Podestà veneto Marcello, o a un nobile della famiglia Minucci, che pure vantava origine romana) non ha la forza plastica e il vigore di rappresentazione che caratterizzano i crocifissi. Si direbbe che il Maestro della sovrastante volta si sia dedicato, con l'intensità che gli è particolare, soltanto ai corpi nudi del Cristo e dei la-



Fig. 13 — JACOBELLO DEL FIORE.
Fatti di S. Lorenzo (part.).
(Vittorio Veneto, San Lorenzo).

droni (la figura centrale fa tornare ancora alla memoria il « Cristo » di Verucchio); nel gruppo sottostante invece (molto danneggiato, specie nei volti e quindi non sempre giudicabile), troviamo i colori preziosi, il segno elegante e minuto, il tono narrativo che caratterizzano l'arte di Jacobello (fig. 9).

Gli Evangelisti sono le immagini più memorabili di tutto il ciclo. Si rimane colpiti dal vigore di sintesi e dall'intensità quasi caricaturale con cui sono individuati i personaggi; è una violenza che ci ricorda quel Giovanni da Modena che verso il 1410 dipinse a fresco in San Petronio di Bologna. Il giudizio del Longhi su quel

maestro, giustamente avvicinato allo Sluter, in certo modo si addice anche al nostro pittore: la sua arte, « di fronte alla squisitezza cortese e quasi morbida di Stefano, di Gentile, di Michelino, di Pisanello, suona con possanza rusticana »⁸.

La solennità delle figure e la vigoria degli impasti cromatici



Fig. 14 — JACOBELLO DEL FIORE
Fatti di San Lorenzo.
(Vittorio Veneto, San Lorenzo).

ci conducono dichiaratamente nell'ambito delle espressioni artistiche più legate a quella cultura continentale che ritroveremo piuttosto svanita nella pittura di Michele Giambono.

Il « Sant'Agostino » della Pinacoteca Vaticana e, ancor di più, l'Eterno Padre dell'« Incoronazione della Vergine » di Rovigo

⁸ R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Roma, 1934, p. 16.

(fig. 8) hanno evidentemente un'origine comune con gli « Evangelisti » di S. Lorenzo. Certo, per ogni confronto con pitture su tavola, è da tener presente che, nel nostro caso, si tratta di affreschi con figure a grandezza naturale, senza contare il probabile intervento di collaboratori, specie nella dipintura dei troni, elaborati

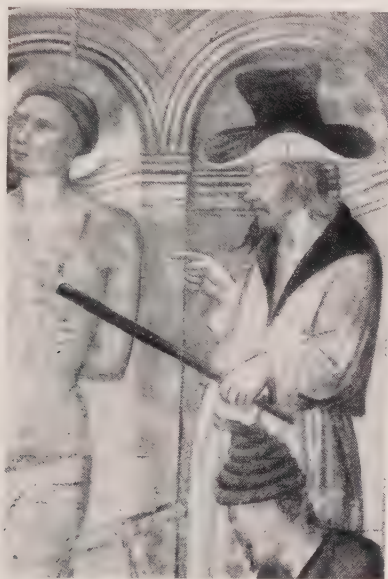


Fig. 15 — JACOBELLO DEL FIORE.
Martirio di S. Lorenzo (part.)
(Vittorio Veneto, San Lorenzo).

come una massicciaoreficeria gotica.

Per comprendere la complessa cultura di Nicolò di Pietro è bene fermare l'attenzione sui documenti rintracciati dallo Joppi e dal Bampo, che ora si conservano manoscritti presso le Biblioteche di Treviso e di Udine. Da essi risulta che artisti di ogni paese e nazionalità erano chiamati a lavorare nei territori della Marca e nel Friuli: Antonio da Bologna, Stefano di Transilvania, Giorgio da Salisburgo, Sebastiano da Padova, Antonio da Firenze, Leonardo Tedesco. La Diocesi di Ceneda inoltre comprendeva, e comprende ancora, molti paesi del Bellunese, situati lungo le antiche

strade che conducono all'Europa centrale e ai maggiori centri di irradiazione della cultura boema e renana.

Ma forse non sono troppo da sopravvalutare gli influssi dell'arte nordica in un artista come Nicolò di Pietro che, specie a Serravalle, sembra attingere, dalla vicina Treviso, direttamente all'arte di Tommaso da Modena, il maestro più seguito dai pittori boemi.



Fig. 16 — NICOLÒ DI PIETRO
Il profeta Samuele
(Vittorio Veneto, San Lorenzo).

Il gusto gotico in lui non si riduce a quel meccanico e manieristico decorativismo che fu proprio, ad esempio, di Giovanni d'Alemagna e dell'artigianato veneto che precede il rinnovamento portato dalla scuola di Padova; si risolve piuttosto in una violenza espressiva del tutto inedita a Venezia. Nicolò attinge a suggestioni nordiche per infondere aspra potenza a questi personaggi che ben poco risentono della dolce eleganza di Gentile, quasi reagendo per l'ultima volta, con forza primitiva e quasi barbarica, all'espandersi vittorioso della nuova cultura.

MICHELANGELO MURARO.

Appunti d'Archivio

The dedication inscription of the Palazzo del Podestà
dating from the period of the first democracy (1250-1260)
probably composed by Brunetto Latini*

THE DEDICATION INSCRIPTION OF THE PALAZZO DEL PODESTÀ

In a series of legal purchases that began in January and continued through the end of July of the year 1255 the Comune of Florence bought the terrain on which to build or perhaps further the construction of the present Palazzo del Podestà¹. The last of these acquisitions was a plot of land measuring nine panora, purchased July 31 from the monastery of S. Maria di Firenze, known as la Badia, and located in the monastery's vineyard below the parish church of S. Stefano. The Sindici Gherardo and Jacopo Quarata represented the part of the Comune in this negotiation, and they authorised payment to Dom. Bartholomeus, Abbot of

* In writing this article I am singularly indebted to Dr. Ugo Procacci Superintendent, of the Uffizi Gallery, who has undertaken to have it published in Florence for the 700th anniversary of the founding of the Palazzo del Podestà.

¹ See the Appendix of documents at the end of this article. G. VILLANI in his *Cronica* (VI, cap. 39) gives 1250 as the date of founding, but Vasari in the life of Arnolfo speaks of a much earlier date. The evidence of the inscription, supported with the documentary material, is incontestable; yet it is possible that about 1250 or earlier, before the Guelphs returned and seized power after the death of Frederick II (13 December 1250) the Ghibelline rulers of the city had already planned and undertaken the construction of a public building for the seat of government.

the Chapter, and the nine assenting monks the sum of 150 *librae* in old and genuine Pisan coinage to be used in paying off the monastery's debts to the usurers². The document further explains that the property rights of the purchased land will henceforth belong to the Sindici, the Capitano and Anziani of the Florentine people and their successors. Throughout the text the notary refers to the proposed building as the *palatium populi Florentini*.

Of contemporaneous date with this series of documents is

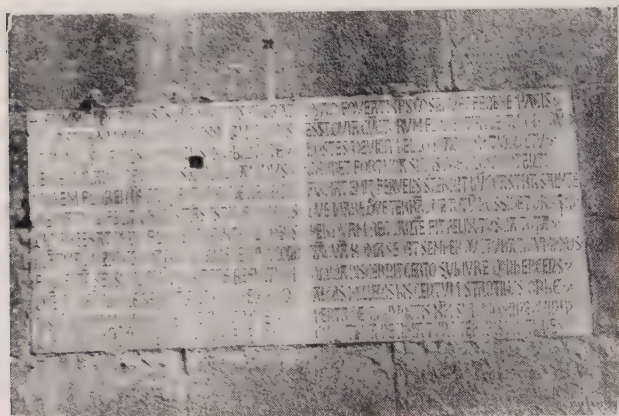


Plate I — *Dedication inscription.*
(Florence, Palazzo del Podestà).

² ... iure proprio vendiderunt, tradiderunt et concesserunt Gherardo speciali et Iacobo Quarata, f. condam Guillielmi, sindicis populi Florentini... ementibus et recipientibus pro populo Florentino, novem panora terreni positi in vinea olim abbacie Florentine infra parrochiam ecclesie Sancti Stephani super quo hedificatum est pro particula palatium populi Florentini... recepisce et habuisse sibique integre esse solutas et numeratas libras centum quinquaginta bonorum denariorum pisanorum veterum a dictis sindicis. (ASF Riformagioni, Capitolo XXI, cc. 198-199) The text is published in P. SANTINI, *Documenti dell'Antica Costituzione del Comune di Firenze; Appendice*. (Documenti di Storia Italiana pubblicata a cura della Deputazione di Storia Patria per la Toscana) Firenze, Leo S. Olschki, 1952, pp. 152-154. My references to this volume of Santini, which really amounts to the second tome of the work first published in 1895 and well known to scholars, will be simplified by adopting the single word *Appendice* to cover the complete title and distinguish it from his 1895 volume. The *Appendice* published documents dating from the years 1251-1260 and continues the series of documents in chronological order where the 1895 volume ended.

the text of the inscription and comment in the footnotes on the still existing and in excellent condition, visible on the west wall of the Palazzo del Podestà as one passes along Via del Proconsolo. (Plate 1). This inscription and the search for its author from documents and other source material of the same period will be the subject of my present article. I shall first present and translate the text of the inscription and comment in the footnotes on the historical significance of the contents; following this, I shall give by reasons and arguments for believing it to be the composition of a particular personage of this epoch in Florentine history, namely, Brunetto Latini, Chancellor, Ambassador and Statesman of the Florentine Comune during the period of the *Primo Popolo*. At the same time I hope this article will, as a by-product, bring the attention of scholars to the importance and usefulness in historical, art-history and literary studies of a great body of epigraphical material existing here in Florence³.

The inscription, after the abbreviations have been completed, reads as follows:

- ✠ SVMMALEXANDER S(an)C(tu)S QVE (m) MVNDVS ADORAT
CV(m) PASTOR MV(n)DI REGNABA(n)T BEXO(ne) GVIELMVS,
ET CV(m) VIR SPLENDE(n)S ORNATVS NOBILITATE;
DEMEDIOLANO DETVRRi SIC ALAMANVS;
5 VRBEM FLORENTE(m) GAVDENTI CORDE REGEBAT
MENIA TVNC FECIT VIR CO(n)STA(n)S ISTA FVTVRIS.
QVI PREERAT P(o)P(u)LO FLORENTI BARTHOLOMEVS
MA(n)TVA QVEM GENVIT COGNOMINE DENVVVLONO
FULGENTE (m) SENSU CLARV(m) PROBITATE REFVLTVM
10 QVE (m) SIGNA(n)T AQVILE REDDV(n)T SVA SIGNA DECORVM
INSIGNVM P(o)P(u)LI QVOD CO(n)FERT GAVDIA VITE;
ILLIS QVI CVPIVNT VRBEM CONSVRGERE CELO;
QVAM FOVEAT CHR(istu)S CO(n)SERVET FEDERE PACIS;
EST QVIA CV(n)CTORVM FLORENTIA PLENA BONORV(m).
15 HOSTES DEVICIT BELLO MAGNOQ(ue) TVMVLTV;
GAVDET FORTVNA SIGNIS POPVLOQ(ue) POTENTI;
FIRMAT EMIT FERVENS STERNIT NV(n)C CASTRA SALVTE
QVE MAREQVE TERRA(m) QVE TOTV(m) POSSIDET ORBEM.

³ I wish to express here my gratitude to the United States Government Fulbright Program for giving me the opportunity of collecting and studying the latin epigraphical texts in the city of Florence. I am grateful, also, to Dr. Ulrich Middeldorf, Director of the Kunsthistorisches Institut in Florence for many valuable suggestions and much encouragement. I wish to thank Prof. Renato Piattoli of the University of Florence for his valuable advice on matters touching paleography and for the time he has given in discussing with me various problems of a paleographical nature in this article.

- PER QVAM REGNANTE(m) FIT FELIX TVSCIA TOTA;
 20 TA(m)OVA(m) ROMA SEDET SEMPER DVCTURA TRIVMPHOS.
 OMNIA DISCERNIT CERTO SVB IVRE CONHERCENS;
 ANNIS MILLENIS BIS CENTVM STANTIBVS ORBE;
 PENTA DECEM IVNCTIS CHR(ist)I SVB NOMINE QVINQ(ue)
 CVM TRINA DECIMA TVNC TE(m)PORIS INDITIONE.

I translate the inscription as follows and comment on it in the footnotes ⁴.

✠ We are the revered *Alexander* ⁵, to whom the world does homage: When the *Shepherd of the World* ⁶ and *King William* ⁷ were reigning; and when the illustrious man, distinguished for his

⁴ Siamo *Alessandro* santo che il mondo adora: Quando il Pastore del Mondo ed il Re *Guglielmo* regnavano; e quando l'uomo splendente, ornato di nobiltà, *Alamanno della Torre* da Milano così governava la città fiorentine con lieto cuore; *Bartolomeo* di cognome *Nuvoloni*, nato a Mantova, un uomo costante che era Capitano del Popolo florido, costruì allora queste mura per le generazioni future: una persona fulgente, risplendente da vedersi e noto per la sua probità, il quale le aquile segnano, e le sue insegne esprimono la dignità delle gesta insigni del Popolo che conferisce gioie alla vita di coloro i quali vogliano che la loro città s'innalzi al cielo; la quale favorisca Cristo e conservi con una lega di pace: perché Firenze è piena di tutti i beni. Sconfisse i suoi nemici in guerra ed in un grande tumulto; gode fortuna, onori ed un popolo potente. Conferma, acquista e fervidamente estende ora senza pericolo i suoi campi di guerra: sul mare sulla terra, essa domina tutto l'orbe. Tutta la Toscana diviene felice sotto il suo regno, così come Roma starà sempre conducendo trionfi e discernendo controlla tutto sotto la sua ferma legge.

Nell'Anno Mille DueCento con Cinquantacinque anni aggiunti sotto il nome di Cristo, nella Tredicesima indizione di questa epoca.

⁵ *Alexander IV*: Rinaldo dei Conti di Segni, nephew of Gregory IX, Cardinal and Bishop of Ostia before his election (12 Dec. 1254) at Naples to the Pontificate. During his reign from 1254-1261 he continued, if not with too marked success, the policy of his uncle Gregory IX of opposition to the House of Hohenstaufen by selecting and supporting with all the papal authority inherited from Innocent III other ruling houses that would instrument this opposition. I translate *Sanctus* here as *revered*, understanding that in this context it is the office or authority represented in Alexander IV rather than his person that is qualified by this adjective; otherwise understood, *Sanctus* would precede and not follow the noun it modifies.

⁶ *Shepherd of the World*: i do not believe this was a current epithet of the Popes such as the well-known *servus servorum Dei*, but coined by the author of this inscription at the moment of writing. Many biblical passages would suggest such a phrase: *Ego sum pastor bonus pastor animam dat pro ovibus* (John 10,2); *Rex... et pastor unus erit omnium eorum* (Ezec. 37,24). The greek phrase, *poimena laon* of which this may be a translation, goes back to Homer.

⁷ *King William*: i.e. William of Holland (1227-1256), the Papacy's choice of successor to Conrad IV (d. 20 May 1254) in opposition to Manfred. The

nobility, *Alamannus della Torre*⁸ was thus governing the flourishing city⁹ with a joyful heart, a steadfast man whom Mantua¹⁰ bore, *Bartholomeus* cognominate *Nuvoloni*¹¹ then built these walls for the future generations, as he was Captain¹² of the flourishing

preparations for his coronation had already been made when he was unexpectedly slain in a battle against the Frisians (28 January, 1256). The Papacy thereafter selected two candidates, Richard of Cornwall and Alfonso of Castile, and both were crowned King of the Romans, the latter on April 1, 1257, the former on May 17. See: F. X. SEPPelt, K. LÖFFLER, *Papstgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, Kösel-Pöschel, 1933, p. 189; also O. HINTZE, *Das Königtum Wilhelms von Holland*, Leipzig, 1885.

⁸ *Alamannus della Torre*: Podestà of Florence, elected 17 February 1255 and reelected to office the following year; see R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Vierter Teil: 13 und 14 Jahrhundert, Berlin, Ernst Mittler und Sohn, 1908, p. 536, « Verzeichnis der Podestà »; Also O. HARTWIG, *Quellen und Forschungen zur Ältesten Geschichte der Stadt Florenz*, Marburg, N. G. Wert, 1875, p. 205. A document recently published in P. SANTINI, *Appendice* p. 119 Doc. no. 38 (ASF Rif. Cap. XXIX. 136) gives new evidence on the election of the Podestà for this year: Alamannus della Torre was not the first chosen to hold this office but a certain Andrea di Giovanni del Giudice of Rome, who after having begun and exercised his office later either resigned or abandoned it. In the document the heirs of Andrea, Donina Caradonna and her husband Tebaldo di Pietro di Anibaldo, renounce any claims they might present to the Comune of Florence for lack of payment of Andrea's salary from the time he was elected until abandoning office. Already, Alamannus della Torre is mentioned in the text as Podestà. (March 19, 1255).

⁹ *The flourishing city*: an epithet of Florence in common usage during the first half of the XIIIth century and perhaps even earlier. Compare the letter of Innocent IV to the government and people of Florence, 21 January 1246, published in: P. SANTINI, *Documenti dell'Antica Costituzione del Comune di Firenze* (Documenti di Storia Italiana), Firenze, G. P. Vieusseux, 1895, p. 492. *Innocentius episcopus servus servorum dei dilectis filiis consilio et populo Florentino salutem et apostolicam benedictionem. Corde pungimur et mente tristiamur quod flos Italie famosa Florentia florere in prosperis triumphando de hostibus consueta, nunc proximis et remotis in fabulam veritur quod quasi per se ipsam ruere sine hostium incurso videtur*. Compare also the inscription from the floor of the Baptistry where the same play on words occurs cited further on in this article, p. 52.

¹⁰ *Mantua*: 'Mantua quem genuit', a phrase taken and re-arranged here to fit the context, from the famous Epitaph of Vergil:

*Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope: cecini pascua, rura, duces.*

¹¹ *Bartholomeus Nuvoloni*: Capitano del Popolo from December 11, 1254 to July 29, 1255; see R. DAVIDSOHN, *op. cit.* p. 550 « Verzeichnis der Kapitäne »; also O. HARTWIG, *op. cit.* p. 205.

¹² *Captain of the flourishing citizenry*: I translate in this manner the phrase *Qui præerat populo florenti* to have it identify the office of the Capitano del Popolo. It is the Capitano rather than the Podestà who is

citizenry: a person resplendent to behold, renowned, and distinguished for his honesty. His battle standards identify him¹³, and his banners express the dignity of the distinctions of a People which bestows the enjoyments of life on those who want their city to rise up to the heavens. And may Christ favour and preserve their city in a covenant of peace, because Florence is abounding in riches¹⁴. She defeated her enemies in war¹⁵ and a great uprising; she enjoys prosperity and distinctions as well as a masterful citizenry. She acquires and affirms, and now impulsively she extends her battle camps in safety¹⁶: she rules the land, she rules the sea, she rules the whole territory. Thus, by her domination all of Tuscany

mentioned in the notary document (ASF Rif. Cap. 29, 198; P. SANTINI, *Appendice*, p. 152-154) as being present when the document was written: *Acta sunt hec omnia Florentie in ecclesia Sancte Marie abbacie predictae, in presentia domini Bartholomei de Nuolonibus, Dei gratia capitanei populi Florentini et Ranghii Borgognonis et Brunelli Ranaldi, ancianorum populi Florentini et Iacobi Maççetti et aliis*. Although the building at a later date became known as the Palazzo del Podestà, originally it the Capitano who was responsible for the undertaking, as both the inscription and these documents testify.

¹³ *Battle standards*: I translate in this manner the term *aquile*, which in classical latin means the silver eagles which the Roman legions carried into battle, but having also in classical times the generic sense of standards or insignia; another meaning, however, could be the literal one of eagle if we assume that the writer is thinking of the stemma or coat-of-arms of Bartholomeus Nuvoloni, on which might have been painted two eagles.

¹⁴ *Florence is abounding in riches*: cf. below, p. 53.

¹⁵ *defeated her enemies in war and a great uprising*: the events referred to here are undoubtedly those which led to the establishment of the Primo Popolo after the death of Frederick II (13 December 1250). The enemies mentioned are the Ghibelline or Imperial faction; the *tumults* the popular uprising of the Florentines against Frederick of Antioch, Vice-general of Tuscany, when the news of Frederick II's death reached the citizens. The Guelph party, exiled from the city since February 1248, chose this fortunate moment to return, regained power, provided the city with a new constitution, and immediately allied the city with the Papacy against the Imperial forces.

¹⁶ *extends her battle camps in safety*: From 1251 to 1254 the Florentines became engaged in warfare with their Ghibelline neighbours. Their object, even at this early date, is the hegemony over all of Tuscany: *Que mare, que terram, que totum possidet orbem; per quam regnantem fit felix Tuscia tota*. Their strongest enemy, of course, was the sea-port town of Pisa and her defeat their most cherished hope. (*Mare* refers indirectly to Pisa). The two cities of Siena and Pistoia, allied with the Pisans, are first subdued and finally Pisa herself (Autumn of 1254). During the struggle against the Pisans Florence was allied with their maritime rivals, the Genoese, and after having settled their own grievances with the Pisans they

becomes prosperous-even as Rome continues to lead the triumphs in wisely restraining all under her determined law¹⁷.

In the Year One Thousand Two Hundred plus Five-and-Fifty added under the name of Christ, in the Thirteenth Indiction of this present epoch.

Before discussing the documents and other relevant material in support of my reasons for believing that Brunetto Latini is the author of the inscription, it will be enlightening at this point to make several observations on the style and composition of the verses. As the inscription presents several peculiarities of form and structure as well as numerous curious details of language that require some elucidation and explanation, I shall bring these now to the attention of the reader. In doing this I shall likewise introduce the first argument for asserting that Brunetto Latini is the author.

The eight opening lines make mention of the tenure of office of four important personages; the first two, Pope Alexander IV and William of Holland, King of the Romans, of great political significance in Europe at this time; the latter two, Alamannus della Torre, Podestà, and Bartholomeus Nuvoloni, Capitano, elected magistrates of the Florentine Comune for the year 1255, of local and lesser interest. The writer of the inscription thus dates the dedication of the building to the reign and tenure of office of these personages. In addition, the three closing lines date the event of the official founding of the structure in reference to the Christian era and the customary indiction. In this way, two systems of dating are employed, the first by reference to the ruling figures and elected officials, the second by reckoning the event according to the birth of Christ and the fifteen year indictionary period. From these observations one cannot fail to recognise the similarity of these

acted as intermediaries in arranging a truce between Genoa and Pisa. A document, still in existence, was drawn up by Brunetto Latini, and at the close it reads: *Et ego Burnectus Bonacursi Latini, Notarius, et nunc Ançianorum Scriba et Communis, seu Populi Florentini Cancellarius, predictis interfui, et ea dominorum Capitanei, Potestatis, Ançianorum, Consiliariorum, et Parlamentum... mandato publice scripsi, ideoque suscripsi. (Liber iurium Reipublicae Ianuensis, to. I col. 1203; see R. DAVIDSOHN, op. cit. p. 109-110; D. MARZI, La Cancelleria della Repubblica Fiorentina, Cappelli Editore, 1910, p. 37).*

¹⁷ The Florentines submit, however, to the authority of the Papacy (Rome) with whom it was their policy and custom since the time of Countess Matilda to be allied.

formulae to official documents written by notaries in the chancelleries, but we see also a deliberate attempt to fashion hexameter verses into these patterns. A few examples quoted from documents of this epoch will confirm this observation:

(A. D. 1208) *In nomine domini, amen. Ab incarnationis eiusdem anno millesimo ducentesimo octavo, Indictione XI, quarto nonas februarii, Innocentio Papa Tertio presidente, Imperatore vacante...*¹⁸.

(A. D. 1209) *In Dei nomine, amen. Tempore quo dominus Iohannes Guidonis de Papa Romanus civis erat potestas Florentie et tunc in curia Sancte Cecilie per totum annum consul iustitie Arrighettus Filippi, etc. etc.*¹⁹.

(A. D. 1234) *In nomine domini, amen. Anno domini millesimo ducentesimo trigesimo quarto, indictione septima, die decimo intrante mense decembris. Tempore domini Gregorii Papa VIII et domini Frederighi imperatoris, etc., etc.*²⁰

The small cross which precedes the first word of the inscription further illustrates the similarity of writing and style to notary documents. Technically known as the *signum tabellionis* which begins and concludes official documents, it here indicates a missing phrase such as, *In nomine dei, amen* or *In nomine domini, amen*. The first complete hexameter line, SVMM ALEXANDER SANCTVS QVEM MVNDVS ADORAT likewise should be understood as a type of introductory formula in the notary style. Another characteristic phrase, the *tunc temporis* of the final line is found in innumerable documents of this and earlier periods:

(A. D. 1195) *...unus eorum videlicet Corsus erat tunc temporis constitutus in curia Sancti Michelis*²¹.

(A. D. 1201) *...existentibus consulibus in civitate Florentie tunc temporis consule iustitie in curia sancti Michelis Francisco Kiermontesi*²².

(A. D. 1246) *...Tempore quo dominus Fridericus de An-*

¹⁸ P. SANTINI, *Documenti* (1895) p. 148.

¹⁹ *ibid.*, p. 234.

²⁰ *ibid.*, p. 412.

²¹ *ibid.*, p. 227.

²² *ibid.*, p. 229.

*tiochia rex domini imperatoris filius eiusdem mandato Florentinorum potestas, et eiusdem domini Friderighi regis mandato pro eo erat Vicarius dominus Amanuellus de Osia in ipsa potestaria Florentinorum et tunc temporis existentibus in curia sextus Burgi sanctorum Appostollorum pro comuni Florentinorum ad iura reddenda et causas terminandas et finiendas iudice domino Bernardo filio domini Adimari, etc. etc.*²³.

From these observations we have sufficient reason to believe that the author of the inscription was most certainly trained as a notary and one well experienced in writing official documents for the Comune.

If we return for a moment to the contents of the inscription and particularly to the internal affairs of the Comune, what arguments can we make in support of this thesis, and what conclusions may we draw? The first is that the author must have been a Florentine. The fervent patriotism which strikes our attention in several verses, first in lines 12-13 and later in the line *PER QVAM REGNANTEM FIT FELIX TVSCIA TOTA* (1.19) is unmistakeably the ardour of a citizen who visions his city triumphant and destined for rule. The second is that the writer's knowledge and acquaintance with the political events since the advent of the *Primo Popolo* Government presupposes that he was someone well ensconced in the governing circles of the city (see footnotes 15 and 16). This is an argument on which I shall elaborate later in my discussion of Brunetto Latini's official career, but for the present I only want to propose it in this context; still we have, in addition to this internal evidence of the text, a definite proof from another source that it must have been a Florentine who composed these lines. Let me state this briefly.

On the pavement of the Baptistry of San Giovanni we find intagliate in marble an earlier inscription circular in form and written in leonine verses. When arranged metrically they are six in number (the fifth, unfortunately, being completely worn away) and they read as follows:

HVC VENIANT QVICVMQVE VOLVNT MIRANDA VIDERE

²³ *ibid.*, p. 327.

ET VIDEANT QVE VISA VALENT PRO IVRE PLACERE
 FLORIDA CVNCTORVM FLORENTIA PROMPTA BONORVM
 HOC OPVS IMPLICITVM PETIIT PER SIGNA POLOR- [VM]

5 [IMA PAVIMENTI PERHIBENT INSIGNIA TEMPLI]

The date of this inscription is not known, but from the letter style and from the sculptured motifs of the whole pavement it is evident that it is contemporaneous with the marble zodiac-pavement²⁴ of San Miniato al Monte, where the date given is A. D. 1207. What is important to notice in the Baptistry inscription, however, is the phrase in the third line: CVNCTORVM FLORENTIA PROMPTA BONORVM. With the change of one word — *prompta* to *plena* — the author of our inscription has inserted the complete phrase into his own lines:

EST QVIA CUNCTORVM FLORENTIA PLENA BONORUM.

This fact establishes most definitely our conclusion drawn from the internal evidence of the text that a native of the city composed these verses and likewise rules out an argument that the author of our inscription could have been a *forestiere*, as many notaries during this century were, hired from time to time by one of the independent communes for a period of short duration²⁵. A foreign notary would first be excluded by the evidence of patriotic fervour in the verses, secondly by not being likely to have the acquaintance with the course of political events which the inscription discloses; and, finally a foreign notary would care little about taking a complete phrase from another inscription (in which we also detect a note of patriotic sentiment) to incorporate it into his own composition.

²⁴ The S. Miniato inscription reads as follows:

HIC VALVIS ANTE - CELESTE NVMINE DANTE ; MCCVII RE
 METRICVS ET IVDEX - HOC FECIT CONDERE IOSEPH; TINENT DE
 ERGO ROGO CRISTVM - QVOD SEMPER VIVAT IN IPSVM. TE(m)PORE
 [M(en)TE(m)]

For a detailed discussion of the Baptistry of S. John, see W. HORNE, *Das Florentiner Baptisterium*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz », V Band, Heft II, Dezember 1938, pp. 100-151.

²⁵ See D. MARZI, *op. cit.* p. 31. The Notary of the Comune was elected in October and began tenure of office for one year in January. He must be a foreigner (*forestiere*) and not of the same birthplace as the Podestà. These regulations, however, pertain to a later period (1280-1295), and as Marzi points out, Brunetto Latini in 1273, after his return from exile, held this post.

The official career of Brunetto Latini in the politics of his native city falls into two distinct periods: the first, prior to the battle of Monteaperti (September 4, 1260) when the florentine Guelphs suffered an overwhelming defeat and consequently were driven out of the city by their Ghibelline adversaries; the second, which follows his and the Guelph party's return from exile, after the death of Manfred at Benevento (February 26, 1266), until his death in the year 1294 or 1295.

Brunetto Latini, son of Bonaccorso Latini, was born in Florence in the parish of the church of Santa Maria Maggiore sometime between 1210 and 1220. His family, originating from Scariano, a castle near Reggello in the upper Valdarno, had become associated during the factional disputes between the Empire and the Papacy with the Guelph party. Sometime after the tumultuous events of December 1250 following upon the death of Frederick II, and at some point after the Guelphs had established their rule and a new constitution in the city, Brunetto Latini appears to have assumed public duties with the government as a notary. About a decade later, in the closing months of 1259²⁶ perhaps in the beginning of 1260, he was sent, as he himself relates in the *Tesoretto*, Ambassador by the Comune to the court of Alfonso of Castile:

*Esso Comune saggio
Mi fece suo messagio
All'alto re di Spagna
Ch'or è re della Magna...
E io presi compagna
E andai in Ispagna
E feci l'ambasciata
Che mi fue comandata.*

(Tesoretto, II)

The purpose of the mission was to seek the Spanish King's aid in the approaching struggle against the forces of Manfred. Alfonso X of Castile as the Papacy's choice in opposition to the Hohenstaufen line and as the recently crowned King of the Romans was the na-

²⁶ Until October 1259, at least, he was still in Florence as Notary of the Anziani. See P. SANTINI, *Documenti* (1895) p. 371; MARZI, *op. cit.* p. 37.

tural ally of the Florentine Comune and the Guelph cause (see note 7). After completing his mission, Brunetto Latini heard, as he was on route homeward, the news of the defeat of the Guelphs at Monteperti:

*Venendo per la calle
Del pian di Roncisvalle
Incontrai uno scolaio
Su' u un muletto bajo
Che venia da Bologna;...
Io pur domandai
Novelle di Toscana
In dolce lingua e piana
Ed e' cortesemente
Mi disse immantinente
Ch' e Guelphi di Fiorenza
Per mala provedenza
Eran fuor de la terra
E'l danaggio era forte
Di pregione e di morte*

Instead of continuing his journey home, where exile (at best) awaited him, he took refuge in France and remained there until 1266 when his party regained power in the city.

As the second period of Brunetto Latini's career does not concern us except indirectly in this article (for the inscription belongs specifically to the first period), let us examine the official documents of this decade of Guelph rule and try to determine with certainty what position he held in the government of the Comune from the time of his first taking part as a notary until he was sent ambassador to Spain.

The earliest document in which his name appears²⁷ as a witness records the sale of land to the Comune of Florence by Count Guido Guerra, a prominent Guelph, and dates from March 31, 1254²⁷. On the sixth of April he is again witness to a similar sale of land²⁸. But a document of greater importance and more significance is one of April 20, 1254 in which as notary he negotiated an alliance between

²⁷ ASF *Rif. Cap.* 29, cc. 181-184.

²⁸ ASF *Rif. Cap.* 29, cc. 165-168.

Florence and several comunes of Tuscany²⁹. *Et ego Burnectus Bonaccursi Latini, notarius, predictis interfui, et ea dictorum dominorum Potestatis, Capitanei, Anzianorum et Consiliariorum predictorum mandato, publice scripsi.*

From the language of this document it is not possible, unfortunately, to know if he simply transcribed the formal agreement decided upon by the government officials or whether he took a definite part in formulating the terms and stipulations of the alliance. It is important, nevertheless, to try to find some answer to this question, because we want to know, if only partially, what rank he held with the government of this period and what particular duties he discharged. There were, of course, numerous notaries attending the government of the Comune, and they performed a variety of duties. The *Podestà* and *Capitano* each had a notary; the twelve *Anziani*, also, and the *Consiglio* had their notaries for their separate purposes. In the document quoted above Brunetto Latini does not appear specifically named as notary of any particular group but rather of the whole government of the Comune: *et ea dictorum dominorum Potestatis, Capitanei Anzianorum et Consiliariorum omnium predictorum mandato, publice scripsi.* From such evidence he does not appear to be of the same level as a simple notary assigned to an official, but one performing duties of greater importance and filling a higher post which, in the language of this document, at least, was left undefined.

On August 25, 1254 he drew up another document that records a pact made between the Guelph party of Arezzo and the Comune of Florence. The document, still existing in the Archives of the city of Florence, is taken to be an autograph³⁰ (Plate 2): *Et ego Burnectus Bonaccursi Latini notarius predictis interfui et ea rogatus publice scripsi.* The *predictis* are mentioned in the preceding paragraph and acted as witnesses to the pact³¹. They include two members of the *Anziani* (Ildebrandino Octiboni and Cambio di Guido Falconieri) but are mentioned specifically only in the capacity of witnesses. The document, though, tells us much by what it leaves unsaid; for

²⁹ D. MARZI, *op. cit.*, p. 36, note 6.

³⁰ *ibid.*, p. 37, note 1 (ASF Rif. Cap. 29, cc. 189-191).

³¹ ASF Rif. Cap. 29, cc. 189-191, published in P. SANTINI, *Appendice*, pp. 75-77.

whereas the former instrument affirms explicitly that by order of the *Podestà*, *Capitano*, *Anziani* and the *Consiglio* he drew up the pact, in this document Latini appears to have written it not by an expressly stated order of the governing bodies, but indeed without any mention of these in the closing formula of the mandate. The agreement, nevertheless, seems to have had some sort of official approbation, as the text speaks of a meeting held, according to the usage of the epoch, in one of the churches of the city, San Lorenzo.

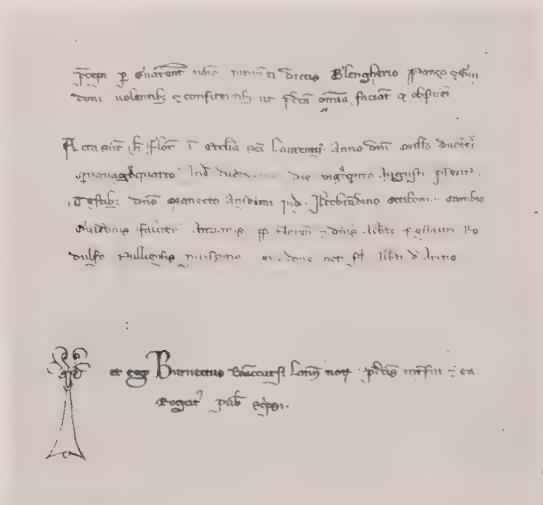


Plate II — *Reg. Riformagioni*, Cap. 29; c. 191 a.
(Florence, Archivio di Stato).

The omission of a mandate of the whole governing body is simple enough: the former document is an *alliance* between separate communes, this latter one a *pact* between a party (the Guelph faction of Arezzo) and the city of Florence. An omission of this sort leads us to believe that Brunetto Latini held a higher position and certainly had more authority than a mere notary.

That such a belief is correct we can affirm from another source. On October 10, 1254, when the Florentines acted as arbitrators in resolving the dispute between the Genovese and Pisans, Brunetto Latini, as we know already (see note 16), wrote the instrument of arbitration. Since this is a legal act wherein three distinct communes

are concerned, he is more explicit, we discover, in defining his own place in the Florentine government than he was when arranging the pact with the Guelphs of Arezzo. *Et ego, Burnectus Bonaccursi Latini, notarius et nunc Anzianorum Scriba et Communis seu populi Florentini Cancellarius, predictis interfui, et ea dominorum Capitanei, Potestatis, Anzianorum, Conciliariorum et Parlamenti... mandato publice scripsi ideoque suscripsi*³². The title of notarius evidently is a mere formality, a title he shared with others of the profession, and gives no indication as to what offices and duties he performed in this capacity for the government. On this occasion he had, perforce, to be more specific and describes himself first as Secretary or Scribe of the *Anziani* and then as Chancellor of the Florentine people and Comune. An important question now arises. Was he, between August 25 and October 10, 1254 elected to this office? I believe not. Undoubtedly he was performing these duties and others similar all the while, but gave himself no specific title other than of notary. The executive authority of the Florentine Republic was, as we know, concentrated in the hands of the twelve *Anziani*; and they, though elected from the six wards or *sesti* of the city, could at this time only be loyal members of the Guelph faction³³. Thus Brunetto Latini, a confirmed Guelph, trained as a notary and possessing the high

³² *Liber Iurium Reipublicae Ianuensis*, Tom. I col. 1203.

³³ It is certain that the Guelphs, after driving their adversaries from the city, organised the government to a certain extent in the manner of their party, or *universitas*. This is evident from the office of *sindicus*, first created as an executive post in the party and later transferred to the organisation of the *Anziani*. In fact, it was the two *sindici* of the *Anziani*, Gherardo and Jacopo Quarata who authorised the buying of land for the construction of the Palazzo del Popolo. Later in 1257 Brunetto Latini held this office, as we learn from a document of May 8, 1257, published by P. SANTINI, *Appendice*, p. 219: *...Et ideo dicti potestas et consilarii obligantes ut supradictum est. solempni stipulatione interveniente, convenerunt et promiserunt Burnetto notario f. Bonaccursi Latini sindaco communis et populi Florentini, ad hec spetialiter constituto per... etc.* It is Brunetto Latini himself, and not his father as the compiler of the index to the *Appendice* states (p. 33): *sindico* is a dative in apposition to Brunetto notario (filio) and not to Bonaccursi Latini (a genitive). For the meaning of *Sindicus*, see DuCagne, C., *Glossarium ad Scriptores Mediae et Infimae Latinitatis*, Editio X, Apud Sebastianum Coleti, Venetiis, 1740, under SYNDICUS: *Defensor, patronus, advocatus. Syndici maximi appellantur Actores universitatum, collegiorum, societatum et aliorum corporum, per quos tanquam in reipublica quod communiter agi fieri oportet, agitur et fit. Hinc Syndici interdum nuncupati urbis consilarii seu Scabini... etc.*

talents of a statesman, could by force and exigencies of events come to hold an office of great responsibility in matters affecting the diplomatic relations of the city. This explanation is, I believe, consonant with what we have already learned from the examination of existing documentary material and is confirmed by the fact after his return from exile he held (or rather resumed) in the year 1273 the office of Notary of the Comune, or Chancellor (see note 25).

The last important source of evidence which we have to consider here in connexion with the career of Brunetto Latini is the *Cronica* of Giovanni Villani³⁴; yet the information this writer gives us, considered in itself, is not sufficient to establish that he was, during the period of the *Primo Popolo*, Chancellor, or as Villani himself says, *Dettatore*, of the Comune. Villani could very well have referred to the period following his return from exile (1266-1294/95). By consequent we had first to distinguish the two periods of his public career; and afterwards we examined and discussed the evidence taken from public documents in an attempt to discover what offices and duties he performed during his first period in the administration of the city's affairs. It is clearly evident from the documents discussed above that, before going as ambassador to the Spanish King, Latini was acting in a capacity of more importance than a mere notary; and that, though these duties are not defined precisely in detail in any surviving document, the evidence we have uncovered gives us sufficient reason to conclude that he was ready acting as Chancellor or *Dettatore* of the Comune in the year 1254³⁵.

Thus for Giovanni Villani, Brunetto Latini was *il buon Dettatore* (*Cronica*, VI, 22) which means that he was one of the most learned

³⁴ G. VILLANI, *Cronica*, VIII, 10; *Nel detto anno 1294 morì in Firenze uno valente cittadino, il quale ebbe nome Ser Brunetto Latini, il quale fu gran filosofo, e fu sommo maestro in rettorica, tanto in bene sapere dire come in bene dittare. E fu quegli che sposò la Rettorica di Tullio, e fece il buono e utile libro detto Tesoro, e il Tesoretto, e la Chiave del Tesoro, e più altri libri in filosofia e de' vizi e di virtù, e fu Dittatore del nostro Comune. Fu mondano uomo, ma di lui avemo fatta menzione, per' ch'egli fu cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini e farli scorti in bene parlare e in sapere guidare e reggere la nostra Repubblica secondo la politica.*

³⁵ This is suggested also by D. MARZI, *op. cit.* p. 23: *Or si sa che Brunetto Latini fu Cancelliere e Dettatore del Comune; e, siccome di questo suo officio non si trova ricordo alcuno negli atti pubblici, che rimangono assai abbondanti dopo il 1280, potrebbe darsi ch'egli fosse stato Dettatore prima di quell'anno, forse dal '50 al '60, o dal '66 all' '80.*

and experienced of the notaries, a sort of privy secretary who served a ruling prince or an independent republic. Brunetto Latini distinguishes himself by the title of *Cancellarius* in the document of arbitration quoted above which he prepared in settling the dispute between the Pisans and Genovese; and from this evidence there should be no doubt that he was acting in the capacity of which Villani speaks. As a possible author for our inscription, he fills all the conditions that we have found necessary for the person who composed it: (1) he is a Florentine; (2) he was trained as a notary;

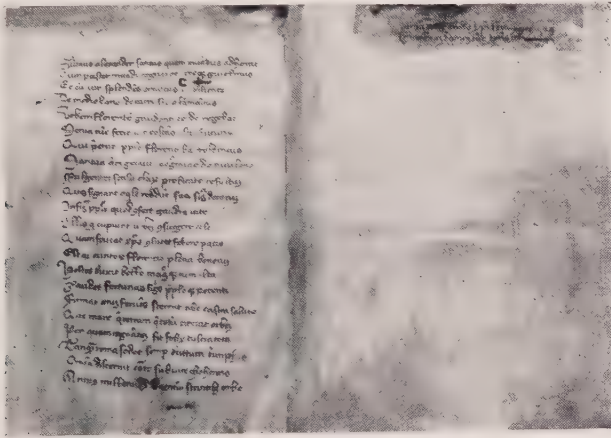


Plate III — *Codex Plut. XXII, dextra 12, c. 116 b.*
(Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana).

and (3) he was well acquainted with the course of florentine politics of this period. Finally, his literary talents qualify him as one with enough imagination to celebrate in verse the founding of a new public building with a dedicatory verse inscription.

It would be a gratifying reward, after searching for manuscripts and documents in the archives and libraries, for one to discover on some parchment a contemporary notice which proves conclusively without the necessity of the foregoing analysis that Brunetto Latini is the author of these dedicatory hexameters for the Palazzo del Podestà. Unfortunately no such a document with this message has come to light. There exists, however, a most important manuscript version of this inscription in the Laurentian Library (*Codex Plut. XXII.*

dextra 12) written on the final pages of a thirteenth century copy of Prinscian's *De Constructione* and contemporary with the epigraphical text ³⁶ (Plate 3). The manuscript, which I transcribe below, has some very notable variant readings which differing in places greatly from the text of the inscription. The most significant of these I have indicated in italics. After confronting the two versions in this manner, I shall state what conclusion can be made concerning the relation of the manuscript to the inscription and *vice versa*. Finally, I shall compare the handwriting of the manuscript with a document which is accepted to be an autograph of Brunetto Latini and demonstrate the similarities in writing between the two.

Codex Plut. XXII, dextra 12.

- Sum(m)us alexander *santus* quem mundus *adhorat*
 Cum pastor mundi *regnaret* rexq(ue)guilmus
 Et cu(m) vir splende(n)s ornatus nobilitate
 De mediolano de turri sic alaman(n)us
 5 Urbem florente(m) gaudenti corde *regebat*
 Menia tu(n)c fecit vir costa(n)s ista futuris
 Qui p(re)erat p(o)p(u)lo florenti bartolomeus
 Mantua q(ue)m genuit cogomine de nuulono
 Fulgente(m) sensu cla(rum) probitate refultu(m)
 10 Que(m) signant aq(ui)le reddu(n)t sua siga decorum(m)
 Insig(u)m p(o)p(u)li quod (con)fert gaudia uite
 Illis q(ui) cupiunt urbe(m) (con)surgere celo
 Quam foveat Chr(istu)s (*con)suete* federe pacis
 Est q(ue) cuncto(rum) Florentia plena bonoru(m)
 15 Hostes d(e)vicit bello magoq(ue) tumultu
 Gaudet *fortunas* sigis p(o)p(u)loq(ue) potenti
 Firmat *eni(m)* ferve(n)s sternit nu(n)c castra salute
 Que mare q(ue) terram q(ue) totu(m) *circuit* orbe(m)
 Per quam regna(n)te(m) fit felix tuscia tota
 20 Tanq(uam) roma sedet semp(er) ductura t(ri)unphos
 Om(n)ia discernit ce(r)to sub iure *choherens*.
 Annis millenis bis centu(m) stantib(us) orbe
Pentad(e)cu(m) iu(n)ctis Chr(ist)i *subiungite* q(ui)nq(ue)
 Cui *te(r)na(m)* *d(e)cima(m)* tu(n)c t(em)p(o)ris indictionem

The number of variants in the two texts totals forty-four and are of three types: 1) in the use of words; 2) in orthography; and 3) in the use of abbreviations. (The reader can note other variants which

³⁶ The text of the ms. was first printed in A. M. BANDINI, *Catalogus codicum latinorum bibliothecae Mediceae Laurentinae*. Tomus IV, Florentiae, 1777, p. 167. R. DAVIDSON in his *Forschungen*, IV, p. 497-498, prints the manuscript text and notes the variants with the inscription.

I have not italicised by comparing plates 1 and 3.). It is the first type of variation that is most significant, and here the difference is so marked that we are led to make definite conclusions regarding the relation of the manuscript to the inscription.

The first and most significant difference in readings occurs in the second line, where we have in the manuscript *regnaret* (imperfect subjunctive) in place of *regnabant* (imperfect indicative, 3rd. plural!). Further on in the text the second verb of the two parallel « cum-clauses », *regebat*, (1.5) is found in the imperfect indicative. The author, it appears, at time of composition was undecided on the correct syntactical structure to employ. And this, we may suspect, is why he copied the verses on the final leaf of Priscian's *De Constructione*, a place where he could consult the rules syntax³⁷. The manuscript shows also a small grammatical error in line 16: *fortunās* (accusative plural) as object of *gaudet* should be an ablative, as, indeed, the other objects of the same verb are. Altogether the number of variants of this type, that is, a difference in choice of words and grammatical construction, totals to nine³⁸.

Without taking into detailed consideration and discussion the differences in orthography and use of abbreviations, we can from the total of forty-four significant variations draw definite conclusions regarding the relation of the two texts:

- 1) the inscription was not copied from this manuscript;
- 2) the manuscript was not, at a later date, copied from the inscription;
- 3) the manuscript must be, therefore, a first draft of the composition³⁹.

³⁷ Indeed, on page 79 of the Priscian Manuscript we find the following marginal note: *cu(m) (con)iu(nc)tio(ni)b(us)* where the owner had consulted the use of the subjunctive with « cum-clauses » (*Institutionum grammaticarum Liber XVIII*). The note refers to another section of the grammar where the use of *cum* as a conjunction is discussed. There are throughout the ms. marginal notes in various hands, but this note is similar in style to the handwriting of the hexameters.

³⁸ Other variations of this type are: 1. 13, *consuete* for *conservet*; 1. 14, *que* for *quia*; 1. 17, *enim* for *emit*; 1. 18, *circuit* for *possidet*; 1. 23, *subiungite* for *sub nomine*; 1. 24, *cui* for *cum*; 1. 24, *ternamdecimam* for *trina decima*.

³⁹ R. DAVIDSOHN, *Forschungen*, *loc cit.* is of the same opinion. Vielleicht handelt es sich hier um eine frühere Redaktion, da für eine Kopie die Varianten zu stark sind.

It remains now to compare the manuscript with an autograph of Brunetto Latini. (Plates 2 and 3).

The hexameter verses, written on a piece of vellum measuring 12x19.5 cm., are in a style of writing described as *scriptura notarilis*, with certain recognisable elements of *scriptura libraria*⁴⁰. Before comparing the two documents further, we should first note the difference in size. The autograph of Brunetto Latini is a document written on ruled parchment measuring 30x44 cm.; thus the two manuscripts are comparable in size to a *folio* and an *octavo* volume. These proportions will account for a difference in the general *andamento* of the two handwritings.

Upon confronting and comparing the scripts of the two documents we note the following similarities:

Manuscript: (Plut. 22 dext. 12):Autograph:)ASF Rif. Cap. 29, 191A)

Maiuscles

- 1) *E*: lines 4, 13
- 2) *I*: lines 11, 12
- 3) *G*: line 16

Minuscles

- 1) *b* lines 5, 7, 9, 14
- 2) *d* lines 1, 2, 3, etc.
- 3) *s* lines 1, 2, 3, etc.
- 4) *l* lines 1, 2, 3, etc.
- 5) *h* lines 1, 20, 21
- 6) *u* lines 1, 2, 3, etc.

Maiuscles

- 1) *E*: line 3
- 2) *I*: lines 4, 5, 7
- 3) *G*: lines 1, 6

Minuscles

- 1) *b* lines 2, 5, etc.
- 2) *d* lines 3, 4, 5, etc.
- 3) *s* lines 1, 3, 6, etc.
- 4) *l* lines 1, 2, 3, etc.
- 5) *h* lines 1, 3
- 6) *u* lines 1, 2, 3, etc.

The cursive style of writing characteristic of the notary document and of the *scriptura notarilis* in general is not evident except in a few places in the manuscript⁴¹. One accounts for this, as I have suggested, from the difference in size of the material on which the writing was penned. Yet the elements of a cursive style in the

⁴⁰ For example, the maiuscles *A* (line 22), *H* (line 15), *P* (line 19), *T* (line 20) etc.; examples of the *scriptura notarilis* are: Maiuscles *E* (lines 3 and 14), *I* (lines 11, 12) and *G* (line 16).

⁴¹ It is noticeable in such places as *Florenti* of line 7 where the *F* and *l* are written as ligatures; also in *felix* of line 19, *bello*, line 15 and other examples especially where the minuscules *b*, *l*, and *d* are used.

manuscript — the ligatures, the looping minuscules *l*, *b* and *d* — disclose a notary-trained hand, in brief, the *scriptura notarilis*; and in the same manner, elements of the *scriptura libraria* — noticeable in the maiuscles beginning each verse — disclose a *non-cursive* style of writing taken from literary, philosophical or grammatical works produced not in the chancelleries but in the convents or universities. Because the cursive element in every type of script distinguishes unmistakably the character and individuality of the writer's hand⁴², and because this is less evident in the manuscript than it would be in a document of larger proportions, we do not for these reason, discover the similarities at first glance upon confronting and comparing the two documents; yet in analysing the details I believe I have presented to the reader evidence of enough similarity to conclude that a notary wrote the verse as they appear in the manuscript and that very probably the two documents were written by the same hand.

In concluding there remains one argument which, though it does not have the distinction of a *proof*, we may advance in favour of believing the inscription is the composition of Brunetto Latini, the argument of exclusion, that asks after numerous personages have been disqualified for various reasons, who else could the author have been of known persons then living? In considering the literary and learned figures among the Florentines during the Thirteenth Century, we find the earliest writers Boncompagno da Signa⁴³ and Bene da Firenze⁴⁴, both teachers of the *Artes dictandi* and writers of latin verse, had died fifteen years previous to the date of the inscription;

⁴² If the reader should compare, for example, the autograph of Brunetto Latini in the Archivio di Stato of Siena, reproduced in A. POMPEATI, *Storia della letteratura italiana*, Torino, 1944 Vol. I p. 205 with ASF Rif. Cap. 29 cc. 189-91, both of approximately the same size, he will have no difficulty in recognising at a glance that they are written by the same hand.

⁴³ Boncompagno da Signa (1165-1240) taught the *Arts dictandi* at Bologna towards 1190, at Rome (1204-5), Venice (bet. 1215 and 1220) and Padova. His principal works are: *Rhetorica antiqua*, published at Padova in 1226 or 27; *Rhetorica novissima* (1235), a collection of models of letters, speeches, sermons and technical rules for their composition; *Libellus de malo senectutis*, (1240); *Rota Veneris*, and a treatise on Friendship.

⁴⁴ Bene or Bonus da Firenze, (d. 1239) a grammarian who taught at the University of Bologna and author of grammatical works among which are: *Candelabrum seu Summa dictandi*, a *Summa grammaticae* and *Regulae de metris*.

and the generation of writers representing the poets of the *dolce stile novo*, many of whom were educated as notaries, had not yet been born. The author of the inscription was perforce a Florentine of a generation between these two groups, one which supplied the Comune with its rulers and functionaries during this period of the *Primo Popolo*. Thus in suggesting Brunetto Latini we find that he appears to fulfill rather than be excluded by these conditions: he is a Florentine, thirty-five to forty-five years of age at this time, educated and trained as a notary, and, as Chancellor of the Comune holding one of the most important offices in the government of the city when the inscription was composed. The evidence certainly leads us to believe that he rather than any other person we could suggest was the author of the inscription.

J. MAC CRACKEN.

DOCUMENTS

I. Relating to the sale of land for the construction of the *Palazzo del Popolo*:

- ASF *Rif. Cap.* 29 c. 203a. (A.D. 1255, Die XXI mensis Januarii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 205b. (A.D. 1255, Die Jovis intrante mense Januarii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 207a. (A.D. 1255, Die Jovis mensis Januarii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 210a. (A.D. 1255, Die Jovis mensis Januarii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 212a. (A.D. 1255, Die Jovis XXI mensis Jan.)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 214a. (A.D. 1255, Die VI Kal. Martii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 216a. (A.D. 1255, Die IV Kal. Martii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 218a. (A.D. 1255, Die septimo Idus Martii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 220b. (A.D. 1255, Die septimo Idus Martii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 223b. (A.D. 1255, Die XVI Kal. Madii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 225a. (A.D. 1255, Die XVI Kal. Madii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 197a. (A.D. 1255, Die Jovis tertio exeunte mense Julii)
 ASF *Rif. Cap.* 29 c. 198b. (A.D. 1255, Die Sabati ultimo exeunte mense Julii)

II. Relating to Brunetto Latini, either those which he wrote or in which he is mentioned:

ASF *Rif. Cap.* 29 c. 181-184

ASF *Rif. Cap.* 29 c. 165-168

ASF *Rif. Cap.* 29 c. 189-191

ASF *Rif. Cap.* 29 c. 170-174

ASF *Rif. Cap.* 30 c. 136-140

ASF *Rif. Cap.* 35 c. 189-190

Siena, Archivio di Stato, *Sala della Mostra*, p. 33

Genova, *Liber Iurium Reipublicae Ianuensis*, To. I. Col. 1203

[Note on the abbreviations used above:

ASF : Archivio di Stato, Firenze

Rif. : *Riformagioni* (i.e. the historical period to which the documents relate)

Cap. : *Capitolo*

c. : Carta (or page)]

Il Beato Angelico e Battista di Biagio Sanguigni

Nuovi Documenti

Le recenti ricerche del P. Stefano Orlandi¹ hanno stabilito in modo inequivocabile la infondatezza della data del 1407 per l'entrata del Beato Angelico nell'ordine domenicano e con ciò la poca attendibilità della data del 1387 (o 1388) per la sua nascita. Cade pertanto l'ipotesi di un prolungato pellegrinaggio insieme ai frati del convento fiesolano attraverso i conventi umbri, ipotesi che del resto era già stata invalidata dalle indagini di A. Messini² il quale nel suo assiduo spoglio degli atti notarili di Foligno di quel periodo non era riuscito a trovare il nome di frate Giovanni accanto a quelli dei suoi confratelli. P. Stefano Orlandi viene infatti alla conclusione « che si debba porre la nascita del B. Angelico nei primi anni del 1400 e la sua vestizione religiosa a S. Domenico di Fiesole circa gli anni 1418-1420 ».

Il risultato di queste ricerche viene oggi confermato dalla scoperta di un nuovo documento dal quale si apprende che il futuro frate lavorava ancora nel 1417 sotto il suo nome laico Guido di Pietro. In questo anno infatti egli entra nella Compagnia di S. Niccolò di Bari che aveva sede nella Chiesa di S. Maria del Carmine a Firenze, come si ricava dal registro della Confraternita (Doc. 1 a). Questo registro, è vero, non è quello originale, bensì una copia del cinquecento³, ma ciò non diminuisce affatto il valore del documento, in quanto è senz'altro da escludere che si tratti di una

¹ « Rivista d'Arte », XXIX (1954), p. 161-197.

² « Rivista d'Arte », XXIV (1942), p. 70-73.

³ Sulla prima pagina del registro si trova la seguente indicazione: *Il libro vecchio dell'Asse per essere trinciato e guasto dalla piena dell'anno 1557 si dette a ricopiare in questo libro a Matteo di Niccolo Sacchelli a di 21 novembre 1564.*

posteriore interpolazione interessata. Una tale interpolazione avrebbe certamente accennato alla fama acquistata dal pittore e al suo nome di religioso. Possiamo dunque servirci di questa entrata come di una copia fedele del testo originale.

Questo testo originale era evidentemente scritto in due tempi diversi. Non c'è dubbio che le parole *feciesi frate di santo domenicho* furono inserite nel momento in cui il pittore lasciò la compagnia per entrare nel convento di Fiesole, e si deve concludere che anche la parola *frate* che precede il suo nome e che — probabilmente conforme all'originale — appare fuori colonna, fu aggiunta nello stesso tempo.

Di questa compagnia di S. Niccolò purtroppo sappiamo poco ⁴. Risale al 1334 ed i suoi membri si radunavano in un oratorio sotto l'altar maggiore della chiesa del Carmine. Fu diretta, come risulta dall'elenco dei membri e come del resto era da aspettarsi, da frati Carmelitani. Tutti i religiosi che durante il primo secolo della sua esistenza erano membri della compagnia appartenevano infatti all'ordine Carmelitano, con due sole eccezioni, l'una riguardante un modesto terziario francescano, l'altra — molto più importante — il grande domenicano Giovanni Dominici ⁵. Il futuro Beato era entrato nella compagnia il 25 febbraio 1408 (stile fiorentino: 1407) (Doc. 1 b), cioè pochi mesi dopo la sua elezione ad arcivescovo di Ragusa (29 luglio 1407) e poco prima della elevazione alla porpora (23 aprile 1408). Questo incontro del pittore col teologo in un ambiente estraneo all'ordine dei predicatori potrebbe dare adito a supposizioni assai seducenti. Si potrebbe pensare che fu il cardinale, conosciuti i sentimenti devoti del giovane pittore, a convincerlo ad entrare nel convento di Fiesole, da lui fondato e dove la comunità stava proprio allora per ritornare. In questo caso avremmo una convalida dei rapporti fra l'Angelico e il Beato Giovanni Dominici, un'eco dei quali si è voluto vedere nelle opere del pittore ⁶. Purtroppo ci mancano sicure documentazioni che possano confermare una tale ipotesi.

⁴ P. SANTI MATTEI, *Ragionamenti intorno all'antica chiesa del Carmine di Firenze*, Firenze (1869), 16, 116.

⁵ P. Stefano Orlandi ci ha dato recentemente una biografia riccamente documentata del Beato nel suo *Necrologio di S. Maria Novella*, Firenze (1955), II, 77-126.

⁶ I. MAIONE, *Fra Giovanni Dominici e Beato Angelico*, in « L'Arte », XVII (1904), 281-288, 361-369.

Non sappiamo nemmeno, se il Cardinale in quel periodo era a Firenze. Certo è che già il 22 luglio 1418 partì come Legato del Papa alla volta dell'Ungheria, missione questa dalla quale non dovette più ritornare (morto a Buda il 10 giugno 1419).

Il fratello che introdusse il giovane Guido di Pietro nella Compagnia di S. Niccolò fu Battista di Biagio il quale vi era entrato due anni prima (Doc. 1 c), come risulta dallo stesso registro. La parola *miniature* non lascia alcun dubbio sulla sua identità: non è nessun altro che Battista di Biagio Sanguigni⁷ di cui si conoscono alcune opere. Pietro Toesca⁸ identificò già nel 1917 due codici miniati, un antifonario e un innario, provenienti da S. Gaggio e appartenenti al principe Corsini, come lavori per i quali il miniaturista aveva ricevuto pagamenti da questo convento negli anni 1432-1435 (Doc. 8). Le miniature dell'antifonario, esposte nel 1955 alla Mostra del Beato Angelico⁹ rivelano un artista seguace assai fedele dell'Angelico, quasi da chiamarlo un suo scolaro. La realtà che risulta dai documenti modifica un po' questo quadro¹⁰. Il Sanguigni, certamente un pò più anziano di Guido di Pietro — era nato nel 1392 (Doc. 5) — sembra in stretti rapporti col convento degli Angeli. Egli sta in una casa, appartenente ai Camaldolesi, proprio dirimpetto al convento, e cioè in *via degli agnoli, pop. san Michele Visdomini* (Doc. 4), quel tratto dell'attuale via Alfani che va da via de' Servi a via della Pergola, riceve da loro colori (Doc. 3) — non sembra dunque troppo azzardato supporre che avesse contatti professionali con Don Lorenzo Monaco, il quale, del resto, non abitando nel Convento, ma anch'egli in una casa di fronte, dev'essere stato il suo vicino di casa¹¹.

Nulla ci impedisce di far entrare in questo ambiente anche il giovane Guido, amico di Battista, che stava nella stessa parrocchia (Doc. 1 a), se non addirittura nella stessa casa. Così i documenti

⁷ THIEME-BECKER, *Kunstler-Lexikon*, XXIX (1935), 408.

⁸ « Rassegna d'Arte » (1917), 126-128. Cf. inoltre: M. SALMI, in « Commentari », I (1950), 148.

⁹ Mostra dell'Angelico. *Catalogo*, 3.a ed., Firenze 1955, 107, no. 83.

¹⁰ Residui di una educazione lorenzese furono, del resto, già avvertiti dal Salmi (*loc. cit.*).

¹¹ Vedi: O. SIRÉN, *Don Lorenzo Monaco*, Strassburg (1905), p. 179, dove si trova pubblicato un documento (Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 86, no. 95, c. 65) secondo il quale i frati degli Angeli danno a Lorenzo a vita una nostra casa con sporto posta quì dirimpetto a noi.

confermerebbero quel carattere lorenzesco che gli studiosi hanno voluto vedere nelle prime opere del frate. Presto però l'Angelico trova il suo proprio stile e sa comunicarlo al suo ex-compagno, più anziano, ma come personalità artistica meno indipendente. Quest'è la situazione che si rispecchia nell'antifonario della raccolta Corsini. Più tardi, Battista lascia la città e si ritira sulle colline di Fiesole (Doc. 8), vivendo e forse anche lavorando insieme a Zanobi Strozzi. Questa compagnia, però, viene sciolta nel 1438. Dopo il 1451 e prima del 1456, nel quale anno non è più elencato nel catasto, Battista dev'essere morto (Docc. 5, 6, 7).

Ma per tornare al nostro Guido, il documento del 1417 non ci dà, è vero, nè la data della nascita, nè quella dell'entrata nell'ordine; comunque rende molto probabile la conclusione di P. Orlandi che, come abbiamo visto, pensa ad una vestizione negli anni 1418-20¹². Per la nascita forse dobbiamo risalire fino agli anni intorno al 1400. Avendo egli già iniziato la sua attività artistica nel 1417, rimane dunque sempre circa un decennio nella sua carriera giovanile di cui non sappiamo niente. Sarà compito di ulteriori ricerche colmare questa lacuna.

WERNER COHN.

DOCUMENTI

(I documenti nn. 2, 4, 6, 8 finora erano stati pubblicati soltanto in parte; i nn. 1, 3, 5, 7 sono inediti).

Documento 1

Archivio di Stato di Firenze, Compagnia soppresse, Vol. 1549: Compagnia di S. Niccolò di Bari in S. Maria del Carmine, Elenco dei fratelli.

a-c. 18, no. 507

frate Ghuido di Piero dipintore del populo di Santo Michele Bisdomini fu ricevuto nella nostra compagnia a dì 31 di ottobre

¹² Il P. INNOCENZO TAURISANO O. P. difende ancora nella sua recente monografia (*Beato Angelico*, Roma, 1955, pp. 42-44) la data del 1407 contro i risultati delle ricerche del suo confratello. Il documento del 1417 dissipa ora ogni dubbio che poteva ancora persistere.

1417 menato per Batista di Biagio nostro fratello al tempo dei nostri rettori Christofano di Lotto, Donato di Aldobrando, Niccholo di Aringho.

Feciesi frate di santo Domenicho.

b-c. 15 v, no. 435

Messer frate Giovanni Domenici dell'ordine de' frati predicatori per la Iddio grazia arciveschovo di Raugia fu ricevuto nella nostra compagnia a dì 25 di febbraio 1407 rechato per Primo di Filiciano nostro fratello al tempo de' nostri rettori Franciescho di Stefano, Primo di Filiciano, Maffeo di Tommaso il quale impetrò dal santo padre Gregorio 12 l'aldugientia di cholpa e pena nello articolo della morte come appare in uno libro segreto che è nella compagnia.

Fu fatto Cardinale.

c-c 17, no. 410

Batista di Biagio miniatore del popolo di San Michele Bisdomini fu ricevuto nella nostra compagnia a dì di 5 ottobre 1415 menato per Stefano di Guido nostro fratello al tempo dei nostri rettori Giovanni di ser Piero, Lorenzo di Giovanni e Giovanni di Niccholo. Fu raso.

Documento 2

Archivio di Stato di Firenze, Catasto del 1427, vol. 61: Quartiere di S. Giovanni, Gonfalone Vaio, c. 497

Batista di Biagio Sanguigni miniatore

Uno pezzo di terra vigniata di staiora dieci posta nel popolo di San Giusto luogo detto Canzano sotto la podesteria d'Empoli, dal primo via, a 2 Michele di Filippo, a 3 Agnolo da Pino, a 4 ser Pagolo di Ser Lando. Rende l'uno anno per l'altro da 3 a 4 barili di vino e mia parte lavorala Giuntino di Matteo di detto popolo, à in presto da me lire dieci.

Ancora una settima parte d'un pezzo di terra vigniata con casa e in tutto staiora venti; il detto terreno rende l'uno anno per l'altro barili dieci di vino in tutto, gusta a falla governare lire venti l'anno, della quale rendita e spesa mi tocca la settima parte.

El detto luogo e posto nel popolo della Badia di Fiesole, luogo detto Palaiuola 1, 2, 3, 4 via.

Maso di messer Rinaldo degli Albizzi mi de' dare fl. 50 lb. 12 s. 10 d. 3. Matteo di Filippo miniatore mi de' dare lire nove soldi diciotto. Troucomi denari contanti lire venti.

Ho quattro libriciuoli di donna e quali mi costarono affare a scrivere fiorini 14.

Incharichi sono questi.

Lorenzo... sarto popoli di S. Maria Maggiore de' avere da me a di primo di novembre 1427 fiorini 3 per una promessa gli feci per una mia sirocchia la quale tiene a pigione una chasa di detto Lorenzo.

Tengo a pigione una chasa da' frati degli Agnioli della quale pago l'anno lire quattordici e mezzo.

Ho di prestanza soldi sei denari otto.

Non pagho per impotentia.

Documento 3

Archivio di Stato di Firenze, Catasto del 1430, vol. 389: Quartiere di S. Giovanni, Gonfalone Vaio, c. 354

Batista di Biagio Sanguigni.

Un pezzo di terra vigniata di staiora x o circa posta nel popolo di S. Giusto luogo detto Canzano sotto la podesteria d'Empoli da primo via da secondo Michele di Filippo da $\frac{1}{3}$ rede d'Agnolo da Pino, da $\frac{1}{4}$ ser Pagolo di ser Lando, rende l'anno per l'altro da barili iij a quattro di vino, e mia parte lavorala Mazuolo di... da Empoli, à in prestanza da me lb. sei piccoli.

E più una sesta parte d'un pezzo di terra vigniata con casa di staiora xx o circa, rende l'un anno per l'altro mia parte barili uno e mezzo di vino. Tocchami una parte a dare a chi lo governa fastelli v di canne 6 circa, costa il fastello s. v piccoli; il detto luogo è posto nel popolo della Badia di Fiesole luogo detto Palaiuolo da primo e secondo e $\frac{1}{3}$ e $\frac{1}{4}$ via. Tiella a mezzo Romolo d'Antonio chiamato Cinghione.

E più mi fu lasciato del mese di novembre 1430 da Jacopo di Niccholo Corbizi fl. cinquantadue i quali non ho potuto avere dall'erede del detto Jacopo che sono i romiti di S. Benedetto e i frati di S. Domenico da Fiesole i quali vorrebbero gli lasciassi loro per Dio.

Incharichi sono questi

Tengho una casa a pigione dai frati degli Agnoli della quale pago di pigione l'anno lb. xiiij s. x picc.

E più debbo dare a detti frati la pigione d'anni iij e mezzo, ammonta a circa lb. cinquanta picc.

E più debbo dare a detti frati lb. quaranta picc. per più azzurro mi hanno venduto.

E più mi sono rimasi tre fanciulli a me nipoti d'una mia sirocchia morta in questa moria de' quali l'uno è di età d'anni xj e l'altro d'età d'anni ij e una è fanciulla d'età d'anni viiij a' quali mi chon viene dare le spese se io non voglio vadano per la merciè altrui.

Documento 4

Archivio di Stato di Firenze, Catasto del 1433, vol. 482: Quartiere di S. Giovanni, Gonfalone Vaio, c. 264

Batista di Biagio Sanguigni.

La sesta parte d'una casa con vigna posta nel popolo della Badia di Fiesole luogo detto Palaiuola confinato da ogni parte via. Tocchami l'uno anno per l'altro per la mia parte circa di barili due di vino.

E più una vigna posta nel chomune d'Empoli luogo detto Chanzano di staiora 12 circa da prima via, da 1/2 ser Pagolo di Ser Lando, da 1/3 Benedetto d'Antonio Mazei la quale vigna è soda e niente n'ò tratto ne tragho già sono più anni per chagione che io non vi abito. E più debbo avere da Piero del Chofaccia da Fiesole lb. trenta quattro picc. i quali gli prestai per maritare una sua figliuola.

E più debbo avere da Bardo de' Bardi lb. sei s. dieci picc. i quali furono per miniature d'un libricciuolo gli fè.

Incharichi

Tengo a pigione una chasa de' frati degli Agnoli della quale pago l'anno lb. 14 s. 10 picc., è posta nella via degli Agnoli pop. San Michele Bisdomini.

Bocche

Batista di Biagio Sanghuigni d'età d'anno 40 o circha.

Documento 5

Archivio di Stato di Firenze, Catasto del 1442, vol. 628: Quartiere di S. Giovanni, Gonfalone Vaio, c. 174

Battista di Biagio Sanguigni

Sostanze

Uno poderetto con casa da signore con circa di staiora 12 di vigna vecchia e altri alberi posto nel popolo della Badia di Fiesole, luogo detto Palaiuola che da pr.^o s.^o 3^o e q.^o via il quale nel secondo chatasto fu dato da sei persone ciaschuno per la sesta parte e oggĩ

io lo sfrutto e abito del continuo e detta vigna tengho a mia mano e costami l'anno più che lb. 12 e rende anno per anno circa di barili 9 di vino.

Aprresso mi è obblighato Francesco di Benedetto degli Strozzi a darmi ogni anno a mia vita e di Sanghuigno mio fratello staia 36 di grano e barili 15 di vino postimi a casa, è questo obbligo suo perchè io gli ho conceduto che il sopradetto luogo gli rimane alla vita mia libero come appare carta per mano di ser Matteo di ser Domenicho sotto di 25 di febbraio 1438.

Bocche

Batista sopradetto d'età d'anni 50.

Sanghuigno suo fratello d'età anni 60. Non è in suo sentimento e mi è di noia e di spese.

Beni alienati

Un pezzo di vigna posto nel popolo di san Giusto podesteria di Empoli con suoi confini. Rende l'anno barili 4. La detta vigna vendè a Lando di ser Pagholo di ser Lando Fortini nell'anno 1441 per prezzo di fl. 3 tutta.

Documento 6

Archivio di Stato di Firenze, Catasto del 1446; vol. 685: Quartiere di S. Giovanni, Confalone Vaio, c. 128.

Batista di Biagio Sanguigni

Sostanze

Una casetta da signore ed anche di staiora xij di vigna vecchia e trista posta nel popolo della Badia di Fiesole luogo detto Palaiuola che da 1°, 2°, 3°, 4°, via, il quale nel primo catasto fu dato di 7a parte di poi ne manchati alchuni sicchè io l'abito continuo e sfruttolo ed è a vita di ciaschuno de' detti rimasi e tengo detta vigna a mia mano a costami l'anno più che lb. 12 e rende anno per anno barili 9 di vino.

Aprresso mi da ogni anno e mi è obblighato a mia vita Francesco di Benedetto di Charoccio Strozzi staia 36 di grano e barili 15 di vino posti a casa mia, e questo mi da per ricompensazione gli feci dare a Zanobi suo fratello quando si partì da me che stavamo insieme. Il sopradetto luogo che era di detto Zanobi dietro alla vita nostra libero e rimane dietro alla mia vita come appare carta

per ser Matteo di ser Domenico notaio di S. Maria Nuova sotto di 15 febbraio 1438.

Bocche

Batista sopradetto d'età d'anno 54.

Documento 7

Archivio di Stato di Firenze, Catasto del 1451, vol. 720: Quartiere di S. Giovanni, Gonfalone Vaio, c. 472

Batista di Biagio Sanghuigni

Sostanze

Una chasetta da signore ed anche di staïora 12 di vigna vecchia e trista posta nel popolo della Badia di Fiesole luogo detto Palaiuola che da primo, secondo, terzo, quarto via, il quale nel primo catasto fu dato da sette persone e così io lo diedi per la settima parte di poi ne morti vj sicchè io l'abito e usofruttolo che è a vita di ciascuno e tengo detta vigna a mia mano e costami l'anno lb. dodici o più e rende anno per anno di barili 9 di vino.

Apresso mi danno ogni anno e sono obbligati a mia vita Benedetto di Francescho di Benedetto degli Strozzi e fratelli staïa trentasei di grano e barili quindici di vino posti a casa e questo mi danno per ricompensazione che feci dare loro a Zanobi loro zio quando si partì da me il sopradetto luogho ch'era di detto Zanobi dietro alla vita nostra e rimane libero a' detti Benedetto e fratelli dietro alla vita mia come appare charta di mano di ser Matteo di ser Domenico notaio di s. Maria Nuova sotto di 25 febbraio 1438.

Bocche

Batista sopradetto d'età d'anni 59.

Documento 8

Archivio di Stato di Firenze, Conventi soppressi, 234: S. Gaggio, no. 77, c. 13 v

Batista miniatore dee avere per insino a dì primo di novembre 1432 per miniatura d'uno ynnario grande notato e per miniatura in uno salterio grande da coro e per miniatura negli antifonari nuovi come appare tutto lavorio per una scripta di sua mano dove ne feci saldo collui io ser Filippo di Francescho cappellano e procuratore del munistero per tutto lire cento cinquantasette soldi nove danari quattro d'acòrdo insieme di tutto per insino a detto dì.

A ne avuto per insino a dì primo novembre 1432 sopra scritto come

*appare nella sopra detta scritta in quindici partite a piè della sopra-
scritta ragione lire novantasette s. undici danari due.*

*A ne avuto a di 20 di gennaio 1432 lire tre soldi undici per lui a
Corso beccaio al portico per libre cinquanta cinque di porco per
fare salsicce per detto Batista.*

*A ne avuto a di 27 di maggio 1443 barili otto di vino vermiglio
per soldi trentasei il barile monta in tutto lb. xiiij s. viij.*

*A ne avuto a di 16 di febbraio 1443 grossi trenta in ariento portai
io ser Filippo a Fiesole.*

*Resta avere lire trenta tre s. quattordici d. due posto al libro bianco
del munistero segnato A c. 35 e cancellato qui.*

ibid., no. 78, c. 35

*Batista di... miniatore de avere a di 14 ottobre (1435) lb. trentatre
s. quattordici d. due per resto di sua ragione per i libri miniati al
munistero chome apare al libro che tiene ser Filippo chappellano
debitori e creditori a c. 13.*

c. 34 v

*Batista... miniatore che oggi habita presso Fiesole de dare per
staia ventiquattro di grano ebe dal munistero chome apare a uscita
della richolta A a c. 99 per s. trenta lo staio monta in tutto lb.
trentasei.*

Contributo allo studio dell'attività di Giusto Sutterman

Giusto Suttermann, il pittore fiammingo nato ad Anversa il 28 settembre 1597 e morto a Firenze a ottantaquattro anni il 23 aprile 1681, si recò nella sua patria d'adozione all'età di ventitrè anni, nel 1620.

Vi trovò da parte di Cosimo II de' Medici il più vivo apprezzamento per la sua abilità di ritrattista, e un ambiente favorevolissimo per lo svolgimento della sua arte presso la Corte Medicea, di cui al tempo di tre successivi granduchi, Cosimo II, Ferdinando II e Cosimo III, fu il pittore ufficiale.

Si allontanò da Firenze soltanto quando altri principi italiani o stranieri lo chiedevano in prestito temporaneamente ai Medici, quale segnalato favore.

In un'epoca in cui non esisteva la fotografia e i viaggi erano tanto lunghi e incomodi, molti matrimoni principeschi venivano decisi sulla base dei ritratti. E Giusto Suttermann andò in persona a Vienna per presentare all'Imperatore Ferdinando II (1579-1637), fratello della Granduchessa di Toscana Maria Maddalena d'Austria, il ritratto di Eleonora Gonzaga (bisnipote di Cosimo I de' Medici e di Eleonora da Toledo) destinata a diventare sua moglie. A Vienna, dove rimase fino al primo ottobre 1624, ebbe l'incarico di eseguire un grandissimo numero di ritratti della famiglia imperiale.

E' del 1627 il primo soggiorno del Suttermann a Roma, dove fu chiamato da Papa Urbano VIII¹; successivamente egli vi si

¹ Del primo soggiorno a Roma di Giusto Suttermann è conservata una lettera a Monsignor Dimorgo Lambardi nella filza 1449, fondo Mediceo all'Archivio di Stato di Firenze, di cui diamo qui di seguito il testo:

Molto ill.re et Molto rev.do Sig.re mio oss.mo

Subbito arrivato a Roma andai a fare riverenza a Mons.re Revd.mo Ar-

recò al seguito del Principe Giovan Carlo de' Medici, quando questi fu fatto Cardinale da Papa Innocenzo X nel 1644 e vi si trattene circa un anno.

Riguardo alla permanenza del Suttermann alla Corte dei Farnese a Parma e Piacenza, il Bautier osserva: « En dehors de quelques fragments d'archives, les séjours de Suttermans à Parme et Plaisance, qui s'échelonnent à partir de 1640, ont laissé peu de vestiges »². Il Suttermann aveva dipinto a Firenze un bel ritratto di Margherita de Medici (1612-1679), sorella del Granduca Ferdinando II, la quale sposò nel 1629 Odoardo Farnese, Duca di Parma, che alla morte del marito nel 1646 ritornò in Toscana. Ora, in base ad un documento che ho rinvenuto nell'Archivio di Stato di Firenze, possiamo con sicurezza anticipare di un anno la prima visita del Suttermann a Parma.

Infatti dalla corrispondenza di Amerigo Salvetti, Residente granducaale a Londra, col Balì Cioli, Segretario di Ferdinando II di Toscana, sappiamo che Sir Henry Mildmay, Custode delle Gioie di Carlo I d'Inghilterra, aveva lasciato l'incarico ad un commerciante inglese di quadri, residente in Firenze, di procurare, con l'aiuto del Cioli, che *lor Altezze si compiaceressero di comandare a quel gran pittore di costì di cavarne al vivo i loro ritratti in un medesimo quadro*³. E siccome il ritratto ordinato non era ancora pronto il 15 ottobre 1639 il Cioli crede opportuno avvertire il Salvetti, che lo sollecitava in continuazione, dell'assenza di Giusto da Firenze, e in quella data gli scrive: *Quanto a Ritratti io terrò*

cevescovo Lambardi il quale mi fece tante cortesie che conobbi essere parente di V.S. che è la stessa cortesia, quanto al nostro sig.re dom.o ho trovato sano con una buonissima ciera et faremo una infinità di brindisi che se bene et vecchio se V.S. fusse presente la farebbe cagliare con certi bicchieri alla tedesca intanto la prego da dio contento et felicità che la dessidera et li bacio con unie affetto le mane del cuore cusi ancora fa lo sig.re francisco di Roma 2 febraio 1627.

Di V.S. Molto Illustre et molto rev.do

Ser.re obligat.mo et aff.mo

Giusto Suttermano

² Cfr. P. BAUTIER, *Juste Suttermans peintre des Médicis*, Collection des Grands Artistes des Pays Bas. Bruxelles Paris, Librairie National d'Art et d'Histoire G. Van Oest & Cie, 1912.

³ Cfr. Lettera di Amerigo Salvetti al Balì Cioli in data 12 febbraio 1637 stile inglese, in A. S. F. *Mediceo* 4199.

vivo il negozio, ma il signor Giusto è andato per hora a servire Sig.ra Duchessa di Parma, il che darà un poco di dilazione⁴.

Sulla permanenza del Suttermann alla Corte Estense di Modena a più riprese dal 1649 al 1659, Adolfo Venturi pubblica alcuni documenti d'archivio nella sua pregevole opera *La Galleria Estense in Modena*⁵.

A completamento e in parte a modifica di quanto vi si apprende sul soggiorno del Suttermann a Modena, possiamo leggere alcuni documenti, che ho trovato nell'Archivio di Stato di Firenze.

Ecco quanto afferma il Venturi circa il primo periodo di permanenza a Modena del Suttermann. Dopo avere confutato l'errata asserzione del Baldinucci che il Suttermann sia andato a Modena nel 1645, e aver provato in base ai documenti che il primo soggiorno del Suttermann alla Corte Estense è del 1649, così prosegue: « Il 22 Giugno 1649 Ferdinando II, Granduca di Toscana, concedeva a Francesco I il suo pittore, il quale si metteva subito in viaggio, e non tornava a Firenze che ai primi di Luglio dell'anno seguente. Forse fu in quel lasso di tempo ch'ei fece i ritratti di tutti i serenissimi principi d'Este, parte de' quali, a quanto assevera il Baldinucci, furono mandati al Granduca. Dai documenti però si apprende ch'ei portò in dono al suo principe una bellissima pittura, probabilmente antica, e soltanto il ritratto di Francesco I, forse copia del suo dipinto, all'abbate Nicolò Strozzi, agente ducale a Firenze, che prometteva di serbarlo "fra le cose più care et più raguardevoli alla memoria dei posteri". Gli originali ritratti furono probabilmente quelli inviati agli ambasciatori ducali in Francia, che ne avevano fatte replicate richieste per mostrarli ai grandi della Corte francese, al potente cardinale Mazzarino principalmente, il quale, vedendoli, attestava che tutti godevano di mirare finalmente l'effigie dei Principi, che nutrivano tanto affetto per la Francia. L'originale ritratto rimase in Corte, e fu mandato, pochi giorni dopo la partenza del Suttermans, da Sassuolo a Modena, e da Modena a Roma, al Bernini, affinchè lo riproducesse nel marmo »⁶.

Trascriviamo adesso i documenti trovati nell'Archivio di Stato

⁴ Cfr minuta di lettera del Cioli ad Amerigo Salvetti in data 15 aprile 1639 in A.S.F. *Mediceo* 4208.

⁵ Modena, 1882.

⁶ Minuta di lettera del Condi al Guidoni in A.S.F. *Mediceo* 166, cc. 475-476.

di Firenze. Si tratta di alcune lettere del Cavalier Tommaso Guidoni, già ambasciatore ducale a Firenze, indirizzate al Balì Gondi, e di alcune minute di risposta. Da esse stralciamo quanto si riferisce alla permanenza di Giusto Suttermann a Modena presso gli Estensi nel 1649 e 1650:

Firenze, 14 luglio 1649

Con l'occasione di questa mia lettera ha voluto il Ser.mo Granduca che io scriva a V. S. Ill.ma ancora, che essedo il Card. Principe Gio. Carlo in procinto di mettersi in viaggio per Genova, o per il Finale col fine di riverire la Maestà della Regina di Spagna in nome del Granduca et proprio, vorrebbe S. A. che il Pittor Giusto s'incamminasse ogni volta per Genova affine di esservi quando vi compariranno le Galere con esso Cardinale per potervi fare il ritratto che brama S. Eminenza dell'istessa Regina. Et mi comandò il Granduca però di scrivere per mia parte a V. S. Ill.ma che voglia impetrarne la licenza del Sig.r Duca, senza però ha versi a guardare in un giorno o due, quando havesse Giusto qualche ritratto alle mani da potersi finire in tal spazio di tempo. Et più tosto poi si potrebbe in altra stagione farlo ritornare in costà se S. A. si compiacesse di esser servita. E' V. S. Ill.ma in oltre pregata di far dare al medesimo Giusto il danaro che li potrà bisognare per condursi sino a Genova, del quale potrà ella dare cenno qua al Sig.r Depositario o pure a me stesso, in mano di chi vorrà che sia restituito per che si farà subito⁷.

Modena, 17 luglio 1649

Et quanto al particolar di Giusto Pittore mi disse (il Duca) che era ben di dovere che S. A. restasse servita, ma che pregava instantemente la medesima Altezza a contentarsi che subito fatto il ritratto della Maestà della Regina, se ne potesse tornare per la medesima strada a dar fine a lavori lasciati quà imperfetti, et in 15 giorni incirca si sbrigherebbe. E caso così S. A. risolvessi, potria V. S. Ill.ma far grazia di farlo sapere a Giusto al quale per il suo viaggio di qui a Genova o al Finale g'ho dato scudi trenta di cotesta moneta, credendo egli d'haver de fastidi per la strada che fa, et anco dubita d'haver a trattenersi in qualche luogo a sue spese aspettando l'arrivo del Ser.mo Principe Cardinale Padrone⁸.

⁷ Cfr. ADOLFO VENTURI, *Op. cit.*, pp. 206-207.

⁸ Lettera del Guidoni al Gondi in A.S.F. Mediceo 1484.

Modena, 21 luglio 1649

Giusto Pittore non è anco partito di quà, impedito da alcune febbri che gl'ha havuto, spera però di partirsi venerdì mattina se altro non occorre⁹.

Firenze, 24 luglio 1649

Si aspetterà hora di sentir da V. S. Ill.ma la spesa che haverà a rifarsele, si è spedito il mandato pagabile a chi ella mi ordinò; dico per quello pagò a Giusto Pittore. Il quale con la sua indisposizione non ritarderà il servizio che deve rendere in fare il ritratto della Regina di Spagna, all' hora che S. M. arriverà al luogo del suo imbarco, poi che havendo la Maestà Sua prolungato la sua mossa da Milano, vien'anco in conseguenza a essersi dovuta ritardare per questa settimana che comincia domani la partenza di qua del Cardinale Giovan Carlo. Ma guarisca pur presto l'istesso Giusto, per che sarebbe disordine se non si trovasse a Genova quando il Signor Cardinale¹⁰.

Modena, 24 luglio 1649

Havendo inteso il Sig.r Duca come la Regina non parte di Milano che al principio d'Agosto, va trattenendo Giusto Pittore facendolo lavorare fino al tempo dovrà servire il Ser.mo Principe Cardinale, qual può assicurarsi che sarà servito in tempo, havendo preso il Sig.r Duca sopra di sè questo negozio¹¹.

Modena, 5 agosto 1649

Giusto partì per Genova domenica mattina per essere a servir il s.r Principe Cardinale Padrone, attende però il s.r Duca con grand'impazienza il suo ritorno, non havendo ceh terminato d'abbozzare tutti i Ritratti che qui ha fatto¹².

Modena, 27 agosto 1649

Il s.r Duca sta attendendo qualche nuova di Giusto Pittore con grand'impazienza¹³.

Modena, 1° ottobre 1649

⁹ Idem, ibidem.

¹⁰ Minuta di lettera del Gondi al Guidoni in A.S.F. Mediceo 166, c. 477.

¹¹ Lettera del Guidoni al Gondi in A.S.F. Mediceo 1484.

¹² Idem, ibidem.

¹³ Idem, ibidem.

Si sta aspettando a suo tempo Giusto Pittore ¹⁴.

Modena, 12 novembre 1649

Domani aspettiamo tre pittori, cioè il Guercino, Colonna e Giusto. Si discorrerà di molto della Pittura et della Caccia, et così ce l'andremo passando ¹⁵.

Modena, 19 novembre 1649

Arrivò Giusto Pittore con buona salute, è stato a vedere Sassuolo, ed oggi comincia il Ritratto del s.r Cardinale, et poi si metterà a finir gli altri già cominciati senza perdersi punto di tempo. Abbiamo ancora quà il Guercino, e il Colonna, si che non si parla che di Pittura ¹⁶.

Modena, 29 aprile 1650

Resti servita V. S. Ill.ma d'inviami quanto prima la misura della grandezza che deve essere il Ritratto del s. r. Duca acciò possa subito esequire l'ordine di S. A. in farlo fare da Giusto Pittore ¹⁷.

Modena, 13 maggio 1560

Con l'altra di V. S. Ill.ma de 10 ho ricevuto la misura del Ritratto che devo mandarli, e quanto prima resterà servita, pigliando sopra di me questo negozio ¹⁸.

Modena, 3 giugno 1650

Il Ritratto del s.r Duca per V. S. Ill.ma è poco meno che finito, et verrà in sue mani col suo ornamento d'oro ¹⁹.

Modena, 11 giugno 1650

Giusto Pittore partirà per Firenze circo alli 20 del presente e porerà seco il Ritratto per V. S. Ill.ma ²⁰.

Modena, 4 luglio 1650

Con l'occasione del ritorno costà del sig.r Giusto Pittore il

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ Idem, ibidem.

¹⁶ Idem, ibidem.

¹⁷ Idem, ibidem.

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ Idem, ibidem.

²⁰ Idem, ibidem.

*Sig.r Duca manda a donar al Gran Duca un quadro grande di mano di Paolo, o del Tintoretto, et sentirà volentieri se sia stato di sodisfazione di S. A.; et che habbi aggradito questa piccola dimostrazione del suo affetto, che l'accompagna. Manda anco il Ritratto per V. S. Ill.ma dentro alla sua Cornice d'oro et anco questo vorrà fusse conforme il desiderio e gusto di V. S. Ill.ma*²¹.

Modena, 15 luglio 1650

*Ha sentito anche con molto gusto S. A. che il Ritratto sia stato di sua sodisfazione et dice, et spera che V. S. Ill.ma non sia per giudicarlot roppo invecchiato*²².

Sassuolo, 22 luglio 1650

*Questa Ser.ma Altezza, la quale si dimostra sempre parzialissimo di V. S. Ill.ma ha havuto molto caro di sentire per l'altra sua amorevolissima de 19 che nel Ritratto che gl'ha mandato non vi habbi trovato mutazione, per che dubitava che V. S. Ill.ma avesse a dire che fosse un poco invecchiato*²³.

Da questi brani di lettere emerge che durante questo suo primo soggiorno a Modena, che durò un mese dai primi di luglio al primo d'agosto del 1649 Giusto aveva lasciato molti lavori imperfetti, che avrebbe potuto terminare in quindici giorni di tempo. Era intanto richiesta la sua opera per un ritratto di Maria Anna d'Austria, figlia dell'Imperatore Ferdinando II e cugina di Ferdinando II Granduca di Toscana, la quale andava sposa a Filippo IV di Spagna, il Re Cattolico. Doveva accompagnarla a Madrid il Cardinale Giovan Carlo de' Medici, il quale portò in Spagna anche il ritratto di lei allora eseguito dal Suttermann a Genova.

Il 13 novembre del 1649 Giusto è di ritorno a Modena a completare i quadri lasciati imperfetti, cioè i ritratti di tutti i serenissimi principi d'Este. Dai brani di lettere che abbiamo trascritti parrebbe che il ritratto di Francesco I portato a Firenze da Giusto fosse per il Gondi. Veniamo inoltre a conoscere l'autore della *bellissima pittura*, di cui parla anche il Venturi, che fu

²¹ Idem, ibidem.

²² Idem, ibidem.

²³ Cfr. ADOLFO VENTURI, *Op. cit.*, p. 215.

portata da Giusto in dono al Granduca quando tornò a Firenze il 1° luglio 1650.

Una terza volta andò il Suttermann alla Corte Estense nella seconda metà del maggio 1653, e vi dipinse ancora un ritratto di Francesco I, uno del Cardinale Rinaldo, uno del principino tredicenne Almerico, e uno della principessa Isabella, nata nel 1635.

Riguardo al soggiorno del Suttermann a Modena nel 1656 Adolfo Venturi così si esprime: « Nel 1656 diede principio al ritratto della contessa Dorotea Ranuzzi, che vedevasi un secolo dopo nella collezione dei Conti Ranuzzi in Bologna; ma chiamato a Parma, interruppe l'opera, e tornato poi a Modena nell'ottobre dell'anno istesso, lavorò intorno a un nuovo ritratto, forse della principessa Isabella, in abito nero e tutto ornato di perle, e poi partì alla volta d'Innsbruck, obbediente alla chiamata di quell'Arciduca, che a Firenze qualche anno prima aveva preso a stimarne le opere. Quei ritratti furono quasi tutti spediti in Francia; ma per quanto il Manzieri facesse dal Noret, pittore che invano era stato ricercato a servizio dagli Estensi, ritoccar le mani al ritratto della principessa Isabella, perchè gli parevano troppo grandi; per quanto mandasse figurini perchè il costume della Principessa fosse secondo la moda vigente, il Re non si lasciò vincere » ²⁴.

Ora nell'Archivio di Stato di Firenze è conservata nella filza 1484 del fondo Mediceo una lettera di Marcello Camicelli ²⁵, già ambasciatore estense presso il Granduca di Toscana scritta da Modena al Balì Gondi in data 20 maggio 1656, che insieme ad una lettera autografa e inedita del Suttermann allo stesso, ci porta alla convinzione che il ritratto della Principessa Isabella, con cui Francesco I non disperava di riuscire a persuadere il Re Sole a sposare sua figlia, fu completato da Giusto prima della sua partenza per Parma. Questo è il testo delle due lettere:

Ill.mo Signor mio Osservandissimo,

Prima ch'il Ser.mo Padrone partisse di quà per portarsi in Asti, rappresentai all'A. S. i sentimenti del Gran Duca mio signore in proposito del sig.r Giusto Sutterman Pittore, come V. S. Ill.ma

²⁴ Il Camicelli era stato il primo ad esaltare l'abilità del Suttermann come ritrattista al Duca di Modena.

²⁵ Cfr. A.S.F. Mediceo 1484.

m'accenna nella cortesissima sua, e per che il sig.r Duca volle vedere in che stato erano le opere, ch'il medesimo Pittore haveva per le mani; ne trovò una fra l'altre, che ridotta a buonissimo termine vi travagliava intorno incessantemente, come quella che S. A. premeva che fosse ben presto compita, ma non potendo ciò seguire prima di lunedì, o martedì prossimo avvenire, a questo tempo per ciò l'A. S. mostrò desiderio che si riferisse la partenza per Parma del Sig.r Giusto, la quale infallantemente seguirà, lasciando intanto tutte le altr'opere nell'imperfezione, che di presente si trovano.

Ne fò questa parte a V. S. Ill.ma, acciò possi rappresentar questo affffare al Gran Duca, nella grazia ambitissima del quale supplicola a compiacersi di conservarmi, mentre a V. S. Ill.ma con ardentissimo desiderio di servirla bacio affettuosamente le mani. Di Modena, li 20 maggio 1656.

Di V. S. Ill.ma Devotissimo Servitore

Marcello Ciminelli²⁶.

Nella lettera del Suttermann, che diamo qui di seguito sono forniti più precisi dettagli sul quadro che premeva tanto al Duca:

Ill.mo mio Sig.r et P.ron Colend.mo

Il Ser.mo sig.r Duca di Modena mi harebbe spedito subito per parma conforme il comando del Ser.mo Granduca nostro Signore; ma havendo io per mano un Ritratto della Sere.ma principessa sua figliola, S.A. ne mostrò premura grandissima d'haverlo finito avanti che io mi partisse, et parendomi non potere contradire al desiderio di S.A., con ogni prestezza vo operando et spero fra quattro giorni terminarlo et subito mi partirò per Parma per fare quanto che da quella Sig.ra Duchessa mi sarà imposto, tanto prego V. S. Ill.ma rapresentar el Ser.mo Granduca Padrone. Intanto iera mattina si partì da modena questo Ser.mo Sig.r Duca alla volta dell'armata et io rimango per terminar detto Ritratto, credo che martedì o mercoledì al più lungo sarà la mia partenza, mentre pregando V.S. Ill.ma a conservarmi in sua grazzia di vero cuore li baccio con ogni affetto le mane, modena li 20 maggio 1656.

Di V.S. Ill.ma Servitore Humill.mo et obligat.mo

Giusto Suttermano²⁷.

²⁶ Cfr. A.S.F. Mediceo 1479, ins. 4.

²⁷ Cfr. FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Firenze, per G. B. Stecchi, e A.G. Pagani, 1772, tomo XV, p. 51.

Il Baldinucci nella *Vita di Monsù Giusto Bubtermans, pittore d'Anversa*, ch'egli ben conobbe e al quale fu debitore di preziose informazioni sulla vita dei pittori fiamminghi, afferma che la visita del Suttermann a Innsbruck, alla Corte di Carlo Ferdinando d'Austria, avvenne nel 1653 e che la sua permanenza colà durò un anno. Carlo Ferdinando era figlio dell'Arciduca Leopoldo d'Austria, fratello dell'Imperatore Ferdinando II, e di Claudia de' Medici, che lo aveva sposato in seconde nozze nel 1626, dopo esser restata vedova di Federico Ubaldo Della Rovere. Siccome Claudia era sorella di Cosimo II Granduca di Toscana, Anna Maria de' Medici (1616-1676), figlia di Cosimo II, era cugina prima di Carlo Ferdinando, che la sposò nel 1646 nonostante ella avesse dodici anni più di lui.

Sul soggiorno del Suttermann alla Corte di Innsbruck nel 1653 e 1654 non sono stati trovati documenti né nell'Archivio di Innsbruck, né presso il Museo Ferdinando. Ma mentre il Baldinucci considera questo ultimo viaggio di Giusto, che dopo il 1653 sarebbe restato a Firenze²⁸, noi abbiamo la prova dell'inesattezza di questa affermazione in due lettere pure autografe ed inedite scritte anch'esse in italiano dal Suttermann allo stesso Balì Gondi, datate rispettivamente da Innsbruck il 29 ottobre e il 24 dicembre 1656, nella prima delle quali si fa menzione anche di un lavoro ch'egli eseguì a Mantova, talchè questa lettera può essere un punto di partenza per l'identificazione di un ritratto, pare di piccole dimensioni e della sola testa del principe Ferdinando Carlo²⁹, che fu portato al Castello di Ambras:

Ill.mo mio Sig'r et P.ron mio Col.mo

Doppo essermi tratenuto da otto in dieci giorni in mantova ad istanza fattomi da quella Ser.ma Archid.sa per fare una testina Ritratto del Ser.mo Principe suo figliolo per portare meco a Insprucche, lo feci, et subito mi parti et con laiuto di dio in capo a otto giorni arivai in Insprucche onde trovando che li Ser.mi Altezze erano fuora per quattro giorni stetti al osteria, et ora essendi ritornate in città l'altezze sud.ti sono tiamato in corte, et ricevuto con le solite benignie affetti e carezze, sopra ogni mio merito, e credo

²⁸ Questo principe figlio di Carlo II duca di Modena e di Isabella Clara d'Austria era nato a Revere nel 1652.

²⁹ Cfr. A.S.F. Mediceo 1479, ins. 4.

domani havere a cominciar a ritrare il Ser.mo Archiduca, piaccia a dio che posso rendermi abile e forse di fare cosa che siano grata all'altezze loro, poiche il Ser.mo Granduca nostro Signore si è compiaciuto di farmi honore con il comandarmi al viaggio in queste parte, et per la lontananza et apsenza della mia famiglia da V. S. Ill.ma spero quella protezione che con altri li accennai di casa mia come di nuovo con tutto lanimo la prego che nelle occorrenze di qualche bisogno potessino essere soccorse dal Ser.mo Granduca P.ron et darmene debito alla Camera, o vero in guardarobba conforme il comando del Ser.mo P.rone et a suo tempo per mio quiete ne spero consolata risposta. Fratanto pregando V. S. Ill.ma darne parte a S.A.S. del mio salvo arrivo in Inspruch li prego da idio.ognie bramato bene et caramente li baccio con ogniie affetto le mane. Inspruch li 29 ottobre 1656.

*Giusto Suttermani*³⁰.

Raccomando lincluso alla mia Consorte.

Con questa lettera Giusto vuole assicurarsi che la moglie Mad dalena di Cosimo Mazzocchi e i figli Francesco Maria e Vittoria non mancheranno di nulla durante la sua assenza, e raccomanda al Gondi di sborsare loro le somme di cui avranno bisogno e di addebitargliele sul suo conto.

In altra lettera del 24 dicembre dello stesso anno, pure indirizzata al Gondi, il Suttermann che nel suo testamento si qualificherà *cittadino fiorentino*³¹, dopo una specie di relazione della vita che aveva fatto in quei due mesi di permanenza presso il ramo tedesco degli Absburgo, si augura *di potere presto ritornare a fiorenza*, anche perché il clima troppo rigido metteva in serio pericolo la sua salute:

Ill.mo mio Sig.r et P.ron Colend.mo

Da poi che ebbi la grata risposta di V. S. Ill.ma delli 11 caduto non o data altra relazzione di me, poiche arrivato che fui in Inspruch cominciai li Ritratti di questi Ser.mi Altezze conforme allora avisai a V. S. Ill.ma et sopraggiungendo risoluzione al Ser.mo Archiduca d'andare in viaggio alcune giornate lontano di Inspruch, prima a Bolsano, a marano cedore et molti altri luoghi fra questi

³⁰ Cfr. G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, 1840, vol. III, p. 557.

³¹ Cfr. A.S.F. Mediceo 1479, ins. 4.

aspri montagne alle caccie deliziose di questi paiesi, mi convenne andare ancora io con pensiero di operare qualche cosa, ma servendo il tempo per le campagne, non feci altro, e doppo essere così andato al spasso per spazzio di dui mesi in circa, siamo ritornato in Inspruch, onde spero potere operare quello che da loro Altezze mi sarà inposto, et acciò il Ser.mo Granduca nostro Signore resta informato de quello che fo prego V. S. Ill.ma dare relazione a S.A.S. suplicando l'altezza sua per mia parte di farmi degno di potere presto ritornare a fiorenza come saranno passati li tempi crudeli che sendo queste parte contrario alla mia sanità et confidandomi nella protezione di V. S. Ill.ma ne spero a suo tempo grata risposta, et mentre trovandomi a V. S. Ill.ma con perpetua obligazione la prego dardio ognie bramato bene, et caramente li baccio di vero cuore le mani.

Inspruch li 24 decembre 1656.

Di V. S. Ill.ma Serv.re Devot.mo et sempre obbl.mo—

Giusto Suttermani ³².

Questa lettera ci fornisce qualche nuovo particolare sulla biografia del Suttermann, che ora sappiamo aver pure visitato Bolzano e Merano. Questa fu però più che altro una vacanza per l'artista, che confessa al Gondi di non aver lavorato affatto in quei due mesi in cui andò in giro con l'Arciduca Ferdinando Carlo d'Austria. Né fu questo l'ultimo soggiorno di Giusto in una Corte straniera, ché sappiamo dal Venturi che nell'agosto 1659 egli stava lavorando a Sassuolo ³³ ad un ritratto di Alfonso IV di Modena.

ANNA MARIA CRINÒ.

³² Cfr. ADOLFO VENTURI. *Op. cit.*, pp. 206-207.

Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte

Nel 1730 veniva pubblicata a Firenze una ristampa dell'opera *Il Riposo* di Raffaello Borghini¹, la cui edizione originale era ormai divenuta introvabile; curò il nuovo volume Anton Maria Biscioni, che dovè affidare l'incarico di scrivere la prefazione e compilare le note a quello che era stato — e fu sempre — il prediletto suo discepolo, Giovanni Gaetano Bottari². Lo stesso Biscioni sot-

¹ *Il Riposo* di Raffaello Borghini. In Firenze MDCCXXX per Michele Nestenus e Francesco Moïcke.

² L'appartenenza di questa prefazione al Bottari, può esser documentata — come subito vedremo — in maniera irrefutabile. Ma siccome nel volume non v'è alcuna parola che faccia riferimento a questo, e sembrerebbe quindi logico e ovvio dedurre che tutta la nuova edizione de *Il Riposo* fosse fatica del Biscioni, è opportuno parlare brevemente dell'argomento; tanto più che, se da un lato lo SCHLOSSER, nella sua *Letteratura artistica* (ediz. ital. Firenze, 1935 pag. 324), citando un'annotazione dello stesso Bottari alle sue *Lettere pittoriche*, ho già accennato che le note de *Il Riposo* (della prefazione non fa cenno) appartengono a questo scrittore, d'altro lato, però, non si può non tener conto che, nelle discordi testimonianze degli stessi autori contemporanei o del primo Ottocento, l'opinione contraria si trova proprio negli scritti più conosciuti, quali sono quelli del RICHA e del MORENI, e specialmente nella *Bibliografia Toscana* di questo secondo erudito, opera di larga consultazione, e, a buon diritto, di molta autorità; cosicchè in chi legge potrebbero ancora sussistere non ingiustificati dubbi. Il Bottari fu spesso schivo di mettere il proprio nome sulle opere che andava pubblicando: *il porre il suo nome in testa ai libri è una vanità, e non ha che fare cosa del mondo con essi, nè li migliora se son mediocri, nè li racconcia se son cattivi, nè gli fa crescere di pregio se sono buoni*, faceva egli scrivere all'editore dei suoi *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* (Lucca 1754), apparir anonimi, così come la notissima *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, e diverse altre sue opere; alcune volte, poi, egli usò addirittura pubblicare i suoi lavori sotto altro nome, come nel caso della nota *Descrizione del Palazzo Vaticano* Roma, 1750 riferita ad AGOSTINO TAJA, che invece al momento della morte — come ci fa sapere lo stesso Bottari in una sua lettera, *Raccolta* cit. III pag. 387 — *non aveva*

toscrisse, per parte sua, la dedica a Francesco Maria Niccolò Gabburri, il patrizio fiorentino a noi ben noto per un importante *Abeccedario pittorico*, che si conserva, manoscritto, nella Biblioteca Nazionale di Firenze.

E proprio il Gabburri, con la sua consueta munificenza nel campo delle arti, dovè essere l'istigatore della nuova edizione del raro libro, e dovè sostenere, almeno in parte, le spese dell'impresa editoriale: *Nel dedicare a V. S. Illustriss. la presente opera*

fatto altro che concepirne l'idea. Nessuna meraviglia, quindi, che il nome del Bottari non appaia, in alcuno modo, nella ristampa de *Il Riposo*; ma ecco, a fugare ogni dubbio, alcune esplicite testimonianze dello stesso erudito. In una nota alla *Raccolta di lettere* (vol. II, Roma, 1757, pag. 207; è questo il passo citato dallo Schlosser) si legge infatti: *Il pensiero del frontespizio, la prefazione e le note di questa edizione del Riposo del Borghini sono dell'autore delle presenti noterelle*: e nello stesso volume, a pag. 220, in altra nota, si specifica e si chiarisce il merito che ciascuno ebbe nella ristampa: *Questa edizione la fece fare in Firenze il sig. Canonico Anton Maria Biscioni, bibliotecario imperiale, e la promosse il signor cav. Gabburri*. Ancora, nella prefazione alla ristampa delle *Vite* del VASARI (vol. I, Roma 1759 pag. XII) il Bottari parla di nuovo *delle note apposte al detto Riposo, che io feci allora che si ristampò in Firenze...*; e lo stesso ripete nel vol. II, Roma 1759, a pag. 88. Qui dunque, potrebbe arrestarsi la nostra indagine; ma per chi abbia interesse all'argomento — e voglia accertarsi di quanto esso apparisse intricato — faccio seguire la bibliografia del tempo, riportando anche, in breve, le opinioni allora espresse dai vari scrittori: 1°) *Novelle della Repubblica delle Lettere*, Venezia, n. 21 del 23 maggio 1733, pagg. 162-163: *...ma se grande è in ciò il merito del Signor Gabburri, non è poi anche minore quello del Signor Antonmaria Biscioni, per opera del quale ci giugne accresciuta di spiegazioni e di note abbondanti e di una elegante e leggiadrissima prefazione*; 2°) L. G. CERRACCHINI, *Fasti teologali*, Firenze, 1738: parlando del Biscioni dice che *fece prefazioni e annotazioni a molti libri di nuovo ristampati...*, ma tra i citati non v'è *Il Riposo*; 3°) *Bibliothèque curieuse historique et critique ou Catalogue raisonné de livres difficiles a trouver* par DAVID CLEMENT, vol. V, Hannover, 1754, pag. 100 e in nota: *Antonmaria Biscioni a enrichi cette nouvelle edition d'une préface et de plusieurs remarques...*; 4°) G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine...* vol. II, Firenze, 1755 a pag. 286: *... il Signor canonico Biscioni... nella prefazione al Riposo del Borghini...*; 5°) A. P. GIULIANELLI in *Novelle Letterarie fiorentine*, Firenze 1756, coll. 353, 385, 401, 417, 497, 513: nel lungo elogio scritto per la morte del Biscioni (ripubblicato negli *Annali d'Italia*, tomo I p. II, Modena, 1762 pag. 238 sgg.), cita l'edizione de *Il Riposo* dicendo solo che la ristampa è preferita all'originale; 6°) G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, vol. II p. II, Brescia, 1760, pagg. 1273-1279, alla voce Biscioni, cita l'edizione de *Il Riposo, colle annotazioni e colla prefazione del Biscioni*; vol. II p. III, Brescia 1762, pagg. 1879-1888, alla voce Bottari, contraddicendo quanto aveva già scritto — e questo con ogni probabilità per informazioni più precise avute o per la stessa lettura del secondo volume della *Raccolta di Lettere* — dice che

— scrive infatti il Biscioni — *non pretendo di farle un dono, ma bensì una vera restituzione di quello che è per molti capi interamente suo. Poichè non solo V. S. Illustriss. mi propose la ristampa di questo leggiadrissimo libro, ma ella me ne ha data tutta intiera la direzione: ella i lumi per renderla migliore: ella gli ornati che la fanno più leggiadra. Suo pensiero è stato l'arricchirla di bei rami: sua l'invenzione de' medesimi: il suo*

del nostro prelati sono il pensiero del frontispizio, la prefazione e le note; e nello stesso volume, alle pagg. 1739-1740, alla voce Borghini, specifica che la nuova edizione de *Il Riposo* promossa dal cavalier Niccolò Maria Gabburri uscì, diviso in IV libri, e per opera del chiarissimo Sig. can. Antonmaria Biscioni, accresciuto di spiegazioni, di note abbondanti e di una elegante e leggiadra prefazione, fatte da mons. Giovanni Bottari; 7°) Biblioteca italiana o sia Notizia de' libri rari italiani... già compilata da NICCOLA FRANCESCO HAYM romano, in questa impressione corretta, ampliata... Milano 1771-1773: tomo II, 1773, pag. 549: è riformato da Anton Maria Biscioni, colle spiegazioni, note e prefazione di mons. Giovanni Bottari; le stesse parole nelle edizioni che seguono; 8°) *Novelle Letterarie fiorentine*, Firenze, 1776, colonne 323 e 342: in un elogio scritto per la morte del Bottari non si accenna all'edizione de *Il Riposo*; 9°) A. COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, vol. II, Roma, 1788 pagg. 33-40: ... dal sig. dottor Antonmaria Biscioni regio bibliotecario della Laurenziana dedicata al cavalier Francesco Maria Niccolò Gabburri, e di nuova prefazione e di opportune note, che illustrano o emendano il testo, arricchita... Si vuole che vi avesse gran parte anche mons. Bottari che allora era nel fiore dell'età e del gusto, e si suppone tutta sua la prefazione e la buona condotta dell'edizione...; 10°) D. MORENI, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana*, tomo I, Firenze, 1805, pag. 149 ...con abbondanti note del can. Ant. Maria Biscioni; 11°) B. GAMBA, *Serie de' testi di lingua usati a stampa nel vocabolario degli Accademici della Crusca*... Bassano, 1805 pag. 36: *Ottima edizione uscita in luce per opera del can. Anton Maria Biscioni; di mons. Bottari sono le spiegazioni, le note...* (nella seconda ediz., Firenze, 1812, vol. I pag. 135, e nelle altre che seguono, si dice del Bottari anche la prefazione; 12°) Edizione de *Il Riposo* dei « Classici Italiani », Milano, 1807; vi si dice che la ristampa fu fatta dal Biscioni, e che le note sono dell'eruditissimo monsignor Bottari, di cui è pure la bella prefazione...; questa è ristampata senz'altro con in testa il nome del Bottari; 13°) *Serie dei testi di lingua stampati che si citano nel Vocabolario degli Accademici della Crusca, posseduta da GAETANO POGGIALI*, Livorno 1813: l'edizione fu fatta dal Biscioni e arricchita di una dotta prefazione e di molte erudite note dello stesso Biscioni, e vi ebbe anche qualche parte mons. Giov. Bottari...; 14°) D. MORENI, *Continuazione delle Memorie storiche dell'ambrosiana imperial basilica di S. Lorenzo di Firenze*, Tomo II, Firenze, 1817, controbatte le asserzioni degli editori de *Il Riposo* nell'edizione dei « Classici Italiani », rivendicando la prefazione e le note al Biscioni, che si sarebbe avvalso della collaborazione del suo antico discepolo; 15°) F. GRAZZINI, *Elogio di mons. Giovanni Bottari*. Firenze, 1818, confuta il Moreni e dice senz'altro del Bottari la prefazione e le note, portando a prova gli argomenti decisivi che abbiamo sopra riferiti.

pregiatissimo museo ne ha somministrati i disegni: e sua è stata la cura di fargli maestrevolmente intagliare.

Di particolare interesse in quest'edizione de *Il Riposo*, è la prefazione, in cui sono espressi, sulla conservazione e sul restauro delle opere d'arte, concetti tali che potrebbero, per la maggior parte, dirsi addirittura dei nostri giorni, e che meravigliano in un testo del XVIII secolo. Ho creduto perciò utile di richiamare l'attenzione degli studiosi su un tale fatto, ripubblicando, in parte, il vecchio scritto.

Questa prefazione, come ho già detto, fu compilata dal Bottari; ma è molto probabile che si riflettano in essa anche le idee del Biscioni, e quelle, specialmente, del Gabburri. *Quante opere sono state fatte per suo interponimento; quante pitture o lavori insigni, o di scultura o di architettura, sono stati risarciti, o riparati da imminente rovina...*, dirà infatti il Biscioni nell'elencare le benemeritenze del Gabburri nel campo artistico, rendendoci così noto l'interesse che quel mecenate aveva per le cose di cui si tratterà nella prefazione. E c'è ancora di più: l'opinione nettamente avversa alla pittura contemporanea che si legge nella prefazione, si ritrova nel manoscritto dell'*Abecedario pittorico*, alla voce « Massaccio », scelta certo intenzionalmente, per contrapporre ad alcune tendenze dei pittori del tempo, l'arte di colui che era considerato il fondatore del modo di dipingere moderno. È difficile che debba trattarsi di pure coincidenze, e sembra quindi potersi ragionevolmente supporre che noi, nelle parole del Bottari, vediamo rispecchiato anche il pensiero del Gabburri.

Circa l'amore per le cose d'arte dei nostri tre personaggi — il Gabburri, il Biscioni e il Bottari — amore che già ben chiaramente traspare da quanto si è detto or ora — basti aggiungere qui, ancora, poche parole: per il Gabburri, anzi, per non ripetermi inutilmente, rimando a quello che già altra volta ebbi a scrivere³. Del Biscioni, il canonico Giulianelli, nell'elogio funebre, ci dice che nella casa di lui, alla morte, esistevano ancora disegni e quadri, essendosi egli dilettrato nel dipingere; e che, accanto ai libri e ai codici, aveva pure posseduti *il non dispregevol museo delle antichità e la raccolta*

³ U. PROCACCI, *Una « Vita » inedita del Muziano*, in « Arte Veneta », 1954, pagg. 242-244.

delle stampe, disegni e studi di architettura per cui aveva qualche gusto e all'occasione ne giudicava, e giudicandolo parlava con termini dell'arte.⁴ Del Bottari, infine, e della sua inclinazione per l'arte, sarebbe forse superfluo parlare, data la grande fama dello scrittore fiorentino, la cui vita e le cui opere a nessuno possono essere ignote; ...quanto io sia portato da un forte genio per le belle arti, più forse ancora del dovere..., egli stesso scriverà in una sua lettera⁵. Ed è da credersi, inoltre, che nei *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*⁶, egli adombri se stesso nelle parole messe in bocca all'abate Bellori, scelto, per interlocutore, a esprimere le proprie idee, come colui nel quale doveva vedere rispecchiate le sue stesse tendenze di erudito, amante delle belle arti: ...da giovanetto per pochi anni ho atteso a disegnare⁷,

⁴ A. P. GIULIANELLI, *op. cit.*, coll. 387 e 500.

⁵ *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, vol. IV, Roma, 1764, pag. 158-159.

⁶ Furono stampati anonimi — come già si è detto — a Lucca, nel 1754; ma nell'« Avviso ai lettori » l'editore ci fa sapere che erano stati scritti circa venti anni avanti. L'autore del già citato elogio funebre del Bottari, pubblicato nelle *Novelle letterarie fiorentine* del 1776, ci dice inoltre che furono composti durante una villeggiatura dell'erudito a Rocca di Papa; non vi è quindi dubbio che sono posteriori a quell'anno 1730 in cui aveva vista la luce la ristampa de *Il Riposo* (e vedi la nota 24) e in cui — come è noto — il Bottari lasciava Firenze per trasferirsi a Roma.

Gli interlocutori sono immaginati in Carlo Maratta « eccellente pittore » e nel canonico Giampietro Bellori « celebre antiquario »; due ben noti personaggi che furono molto amici tra loro (il Bellori, come ben si sa, scrisse anche una vita del Maratta, pubblicata postuma a Roma, per la prima volta nel 1731 nel volume *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII disegnati ed intagliati in rame dal cavaliere Ottavio Lioni, con le vite de' medesimi tratte da vari autori... si è aggiunta la vita di Carlo Maratti, scritta da Gio. Pietro Bellori fino all'anno 1689 e terminata da altri, non più stampata...*; e di nuovo l'anno seguente in volume a sè, con l'uso della medesima composizione tipografica, per cura dello stesso editore romano Antonio de' Rossi). Il concetto dell'opera — non priva di interesse, specialmente per i molti fatti ed esempi citati — è che l'artista deve purtroppo soggiacere spesso alla volontà del committente, che il più delle volte non si intende affatto di arte. E chi è ignorante di arte può arrecare — e arreca spesso — alle opere, per negligenza, oppure per imperizia (credendosi o volendosi mostrare invece intendente) danni irreparabili. Una seconda edizione, che ha indicato come luogo di stampa la città di Firenze, ma che fu invece edita a Roma, dal Pagliarini, nel 1770, venne riveduta e ampliata dall'autore; una terza edizione napoletana, del 1772, è in tutto simile alla seconda. Le due ristampe ottocentesche (Reggio 1826 e Parma 1845) ricalcano invece il testo della prima edizione lucchese.

⁷ Nella seconda edizione sono a questo punto aggiunte le seguenti parole: ...sotto la direzione a dir vero d'un de' più gran maestri che vanti

e ciò anche per un sopra più e per mero spasso; e poi, gettato ogni cosa in un canto, non ci ho più neppur per ombra pensato. Né mi è rimasto altro che un fortissimo genio, il quale da primo mi fece attendere per quel poco di tempo al disegno, ma poi chiaritomi nell'età alquanto più matura, che per me era tempo perduto, potendolo e dovendolo impiegare in cose al mio stato più necessarie, mi diedi ad altri studi, ne per questa parte ho fatto più niente, se non osservare e comprare quantità di stampe e d'anticaglie, e vedere e rivedere con grand'attenzione, e in compagnia di bravi professori, per via di diporto, l'opere più belle che in questo genere si trovino in Roma e per l'Italia; il che mi ha fatto acquistare una specie di facilità a riconoscere qualche maniera più comune ⁸.

Dopo queste premesse passo senz'altro alla trascrizione del vecchio testo; e siccome concetti analoghi a quelli che sono in esso trattati, furono espressi dal Bottari — se pure in maniera meno ampia ⁹ — anche nell'ultimo dei suoi già citati *Dialoghi*, ho creduto utile riportare in nota i passi di questa seconda opera che hanno corrispondenza con quanto si dice nel nostro testo; limitandomi poi, per parte mia, ad aggiungere qualche annotazione per chiarir meglio circostanze e fatti ricordati dall'autore.

Dal veder poi quante pitture, e quanti belli artifizi di simigliante natura, sieno o per trascuraggine miseramente perduti, o per una goffa, e non mai abbastanza deplorabile barbarie, andati in perdizione, su' quali molto si estendono i ragionamenti del Borghino, e da' quali molti utili insegnamenti ne ritrae, si vorrebbe pur una volta alla perfine imparare a non metter cotanto in non cale l'antiche pitture, come tutt'ora si fa; essendovi appena fabbrica veruna, che nell'inalzarla non abbia mandato a terra qualche bella pittura, la

d'aver avuto la pittura, e questi fu il Domenichino; ma ciò il feci per un sopra più... Il Bottari, come egli stesso dichiara in nota, aveva appresa questa notizia da una postilla manoscritta in un esemplare delle *Vite* del Baglione. Non mi sembra però che questa aggiunta — troppo ghiotta per esser tralasciata da un erudito — possa invalidare l'ipotesi che le parole del testo, nella loro precisione, abbiano piuttosto riferimento alla gioventù del Bottari stesso.

⁸ I ediz. pagg. 4-5 e cfr. anche pag. 266; II ediz. pagg. 4-5 e cfr. anche pag. 330.

⁹ Numerose — e non prive di interesse — vi sono però le citazioni di cattivi restauri, eseguiti, specialmente a Roma, sopra pitture di grande importanza artistica.

quale per essere antica, non è da' moderni stimata. Poichè alcuni di costoro avvezzi alle novelle guise di dipignere, tutte affettazione, e tutte ammanierate, hanno corrotto il buon giudizio, nè sanno più discernere alcuna cosa di buono nelle antiche maniere, e per l'amore delle cose nuove e forestiere disprezzano l'antiche e le nostrali. Dove noi per lo contrario possiamo testimoniare d'avere veduti i più solenni maestri di quest'arti venire dalle loro strane contrade a queste nostre, e rintracciare con diligenza, ed ammirazione quello, che i nostr'uomini non curano per niente. E in ciò adoperano bene e saviamente; poichè, se non altro, da queste antiche dipinture la storia e il progresso si riconosce di quest'arte: e comechè i lavoranti in quella oscura stagione pochi lumi avessero, supplivano tuttavia con una estrema ingegnossissima diligenza: nel che mancano gli odierni artefici; e perciò con essa hanno quelli rendute l'opere loro ammirabili, e tali, che da esse molto vi si può anche di presente imparare: e questi con trascurare tutte queste, picciole sì, ma necessarie diligenze, hanno quasi estinta la gloria, che gl'Italiani ingegni si erano in queste arti acquistata. Inoltre si ravvisa nell'antiche opere una semplicità, e una verità, e un'espressiva così grande, che con questo vengono a superare lo sfarzo, e la gala, e i tanti ornamenti, e le artificiosità, con cui hanno preteso d'arricchire i loro lavori alcuni moderni, i quali tanto da meno son da reputare, quanto da meno è l'arte della natura. Vi è di più in queste antiche dipinture un gran tesoro degli antichi costumi e modi di quei tempi; essendo in ciò religiosissimi osservatori del vero gli artefici antichi, puntuali in ogni minuzia, cosa tanto disprezzata da' moderni, che i nostri posteri, che all'erudizione di questa natura attenderanno, ci si vogliono molto confondere, o piuttosto deriderle, e trascurarle come di niun pro al fatto loro¹⁰. Adunque nel demolire o nell'adornare

¹⁰ Riporto qui — perchè mi sembrano di un certo interesse — le parole del Gabburri contro la pittura contemporanea, che si possono leggere — come ho già accennato — alla voce « Masaccio » dell'Abecedario pittorico: *Ma non si può già avvertire senza lacrime di dolore come questo pittore veramente insignissimo da se solo e senza avere chi imitare fra gli artefici dei suoi tempi e molto meno fra quelli che fiorirono avanti di lui riducesse nonostante la pittura in così alto grado di perfezione e che ora alcuni moderni artefici con esemplari sì belli di tanti e tanti valentuomini da potere imitare collo studio vadano camminando per una strada diametralmente opposta ai precetti dell'arte introducendo nella pittura la vergognosa peste dell'AMMANIERATO nulla curando gli insegnamenti di Leonardo da Vinci, lo studio delle migliori statue antiche, l'imitazione del naturale con regole giuste, vere e giu-*

i vecchi edifizj si procuri d'aver cura alle antiche, e alle buone pitture egualmente, e con ordinghi e macchine, e con armarle ben bene piuttosto si trasferiscano altrove, come hanno fatto commendabilmente i Padri di San Marco di questa città, che molte pitture di Fra Bartolommeo, che erano in alcuni loro luoghi alla campagna, e facili ad andar male, le hanno trasferite con tutta diligenza nel loro convento di Firenze, e ne hanno adornata divinamente tutta una

diziose, privi della dovuta necessaria intelligenza del nudo, perchè non anno la minima tintura della notomia, e senza studiar mai nè poco nè molto la prospettiva, che pure è il primo precetto di Leonardo da Vinci. La pittura non ammette l'introduzione di nuove mode, ma le regole lasciateci dai nostri antichi sono sempre le stesse, e volendo escire da quelle, non può essere che di meno che non si precipiti negli errori, che pur troppo si vedono da per tutto modernamente. Ognuno loda Raffaello, Tiziano, Michelangelo, il Coreggio, i Caracci, e simili eccellenti maestri che meritano certamente di esser considerati e studiati; ma poi nell'operare si riconosce che non anno fatto gli stessi studi, che già fecero quei grandissimi valentuomini. Tutto il dipingere è ridotto a una mera pratica senza curarsi di far vedere nelle opere quei precetti che necessariamente dovrebbero avere studiato. La teorica senza la pratica è certissimo che riesce interamente inutile; ma però più dannosa si fa conoscere per esperienza la mera pratica disgiunta dalla teorica. Il famosissimo Giudizio Universale dipinto dal divino Michelagnolo nel Vaticano non rese già goffo un Raffaello perchè lo seppe studiare e conoscere; ma quanto più chiaramente si vedono riescire veri goffi coloro che non vogliono assaporare la notomia, tanto almeno che basti, nè studiare gli antichi per timore (dicono essi) di non indurire e insecchire la maniera. Non vi sono mancati degli scrittori che anno pubblicato colla stampa che lo studiare dalle statue antiche generalmente, senza nemmeno escludere le più perfette dei greci, faccia acquistare ai giovani, che si tirano avanti per la pittura una maniera (dicono essi) STATUINA (v. per l'origine di questa parola la citata « Vita » del Maratta, I ediz. pag. 202; II ediz. pag. 58). Questa falsissima massima appoco appoco ha incontrato del plauso ed è stata volentieri abbracciata da coloro che sfuggendo la fatica si son dati a credere pazzamente di arrivare per una strada più corta all'acquisto della virtù. A dispetto però dell'ignoranza, o pure della malizia di tali scrittori, la statua sola, purchè sia perfetta, può insegnare le belle forme, le giuste, vere, armoniche proporzioni e attaccature di tutte le parti del corpo umano, e farle meglio osservare e intendere nel nudo dal vero naturale nelle Accademie. E ciò sia detto per la pura verità, e fuori di ogni prevenzione o passione, non intendendo di pregiudicare a veruno e particolarmente a coloro che tengono presentemente altre regole nel loro operare. Sin tanto che resteranno al mondo le opere di pittura dei migliori professori antichi, serviranno queste per testimoni autentici di quanto ho detto, e daranno un tacito ma vero giudizio delle opere dei moderni pittori di pura pratica. Quei giovani pertanto che desiderosi di gloria bramano di diventare valentuomini da vero, procurino per quanto possono, di essere imitatori di Masaccio coll'andare incontro alle maggiori difficoltà dell'arte, non già collo scansarle e fuggirle, mostrandosi contenti solamente di un bel colorito e vago che appaghi l'occhio unicamente degli ignoranti; che così facendo divente-

*intiera cappella in testa del dormitorio loro*¹¹. Così fu fatto non ha guari d'una bella cupoletta di Bernardino Poccetti nell'antico palazzo degli Spini, oggi de' Sig. Bagnani, che fu traslatata in un sito, al

ranno eccellenti. Non si è già impegnato Dio benedetto di non dare nuovamente al mondo più Michelagnoli Buonarroti, Raffaelli, Tiziani, Coreggi Caracci e simili grandissimi, anzi primari lumi della pittura. Non tutti certamente nascono al mondo collo stesso capitale di spirito, di talento e di capacità; ma è bene una cosa lacrimevole che tanti giovani dotati di spirito, di talento e di capacità, invece d'imitare Masaccio, Michelagnolo, Raffaello, Tiziano, Coreggio e i Caracci nella fatica e nel vero modo di studiare, si vedano tutto giorno imbrattare temerariamente tele e muraglie, a olio e a fresco e si usurpino il riverito nome di maestro, senza la necessaria intelligenza delle regole dell'arte, paghi solo e contenti di un colorito vago che dia nell'occhio, e della da loro tanto decantata macchia, la quale piuttosto si dee chiamare macchia di disonore in fronte della pittura (F.M.N. GABBURRI, op. cit., tomo IV cc. 1804-1806). Cfr. anche due interessantissime lettere di Antonio Balestra indirizzate appunto al Gabburri: l'artista veronese e il gentiluomo fiorentino, discutendo sull'arte contemporanea, mostrano di avere per essa concetti e idee simili (le due lettere furono pubblicate dal Bottari nel secondo volume della *Raccolta*: l'una, del 9 nov. 1730 al n. 89 a pag. 210; l'altra, del 10 sett. 1733, al n. 113 a pag. 321. Cfr. anche il citato passo della « Vita » di Carlo Maratta, che è ugualmente di non scarso interesse). Per il Gabburri la tanto deprecata pittura ammanierata, a macchia, era — ahimè! — quella del Sagrestani, cioè proprio la vena più viva e vitale della pittura fiorentina del tempo. Lo scrittore si scaglia con inaudita violenza contro questo artista, come colui che aveva introdotto colla sua diletta MACCHIA il morbo pestifero dell'ammanierato... Curò più, e maggiore stima assai fece della macchia che di qualunque altra cosa, senza prendersi verun pensiero di apprendere i precetti e le regole fondamentali di un corretto disegno e della vera pittura... Perciò ... fosse pure piaciuto a Dio che la scuola fiorentina non avesse avuto mai un tal maestro, perchè pur troppo da esso ne son derivate pessime conseguenze, e questa sua macchia che tanto incantava gl'ignoranti, non saria ora una macchia di vitupero... E della scuola fiorentina sarebbe andato in tal modo totalmente distrutto l'antico suo pregio della correzione nel disegno, se non fosse stata sostenuta da un Gabbiani, da un Redi e da altri... coetanei, i quali battevano la vera strada, totalmente diversa da quella del Sagrestani (Vite del Sagrestani e del Redi). Da fiorentino di vecchia stirpe, il Gabburri non riusciva a comprendere tutto quello che, in pittura, si allontanasse dalla tradizione secolare della forma pura e del disegno.

¹¹ Si tratta di piccoli affreschi, rappresentanti Madonne con il Bambino a mezza figura, teste del Redentore e di vari santi. La memoria della provenienza dal monastero domenicano di S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone si era ormai, nei tempi recenti, perduta, non essendovi menzione di ciò in guide di gallerie e cataloghi antichi e moderni, sebbene se ne faccia invece ancora cenno in una nota alle *Vite* del VASARI, nell'edizione curata dal MASSELLI (vol. I, Firenze, 1832-38, nota 39 alla pag. 482, riportata nell'ediz. Le Monnier, vol. VII, 1851, pag. 169, n. 3 e perfino in quella Sansoni, dal MILANESI, vol. IV, 1879, pag. 197 n. 1; e vedi anche pag. 172 n. 2. Si ricordano usualmente, come provenienti dal convento di Pian di Mugnone, solamente un ritratto del Savonarola sotto le sembianze di San Pier martire, ma

comodo loro più opportuno¹². Oltre questa del demolire, un'altra peste distruggitrice di sì fatte opere antiche è la trascuratezza di coloro, che le lasciano in preda di tutte l'ingiurie sì de' tempi, e sì degli uomini, senza mai o ripulirle, o spolverarle, o racconciarle, o difenderle con alcuno bisognevol riparo dall'urto potentissimo degli anni, e dall'inclemenza delle stagioni. Per questo vanno male molti

dipinto però su tavola e non in affresco, e una Madonna distaccata molto più tardi, nel 1867). La cappella *adornata divinamente* era quella del Noviziato o del Giovenato, sul cui altare (posto dove è ora il monumento al Savonarola di Giovanni Duprè) si conservava ancora la bella tavola di Fra Bartolommeo con la « Purificazione », trasmigrata poi in seguito — come subito diremo — a Vienna. Qui, come lo stesso Bottari ci fa sapere nelle note alle *Vite* del VASARI (dove ripete ancora che gli affreschi erano stati trasportati dal convento di S. Maria Maddalena: cfr. vol. II, Roma, 1759, pag. 55 n. 1 e pag. 60 n. 2), era stato esposto anche il quadro di S. Vincenzo Ferreri (id. pag. 59 n. 2); cosicchè il padre Della Valle, che, scrivendo nel 1792, aveva già cominciato a vedere lo smantellamento del magnifico insieme, per esser stata ormai tolta la tavola della « Purificazione », acquistata nel 1781 dal granduca Pietro Leopoldo, e mandata poco dopo a Vienna, all'imperatore Giuseppe II, in cambio di altri quadri, poteva ben scrivere: *Questa cappella del Noviziato era un emporio di opere bellissime del frate* (ediz. delle *Vite* del VASARI, vol. V, Siena, 1792, pag. 169 in nota). Al tempo delle soppressioni napoleoniche del 1808-1810, i vari affreschi furono trasportati all'Accademia, dove rimasero esposti, per oltre un secolo, fino al riordinamento della galleria, seguito alla prima guerra mondiale; vennero poi riportati nel convento di S. Marco (a eccezione di una « Madonna con il Bambino », esposta nel Museo civico di Prato) dove ancora oggi si trovano.

¹² Un sopralluogo compiuto dallo scrivente, insieme con il restauratore Dino Dini, ha portato ad appurare, in maniera assolutamente certa e indiscutibile, che tutta la cappella del Poccetti fu trasferita di posto, e adornata poi con nuovi stucchi. Una riprova di questo si ha del resto anche nelle parole del BALDINUCCI (I ediz., tomo IV, pag. 245; II ediz., tomo VIII, pagine 185-186) che ricorda la cappella e le altre pitture del Poccetti, dipinte nel palazzo *in quella parte che fa cantonata verso la colonna di S. Trinità*, mentre oggi la cappella è posta in altra parte, lontana dalle rimanenti pitture poccettiane. Si dovè trattare di lavoro non privo di difficoltà tecniche, poichè gli affreschi, secondo l'uso del tempo, vennero trasportati con tutta la muraglia su cui erano dipinti. Il trasferimento di un intero insieme di affreschi, compresa anche la volta di un vano, era dunque già stato portato a compimento, circa mezzo secolo prima che Gaspare Paoletti eseguisse i due, tanto lodati, di una volta di Matteo Rosselli nella villa di Poggio Imperiale e di un tabernacolo di Giovanni da San Giovanni. Ecco quanto della più difficile di tali operazioni — quella degli affreschi di Matteo Rosselli — scriveva il MORENI: *Questu volta, dovendosi demolire per l'accrescimento della villa, fu, d'ordine di S.A.R. Pietro Leopoldo, a riguardo di tali pitture, trasportata nel nuovo quartiere. Tale azzardoso impegno riuscì felicemente, senza la minima lesione o fessura di detta volta, in circa 140 braccia quadre, in presenza, e con molta soddisfazione, dei Reali Sovrani, il dì 13 aprile del 1773, per l'abilità e industria del signor Niccolò Gasparo Paoletti nostro fiorentino, primario archi-*

lavori a fresco, e all'aria aperta esposti, poichè nella state alzandosi, come tutto di addiviene, la polvere, e sopra le inegualità dell'intonaco posandosi, nè quindi tollane, venendo poscia i temporali umidi, quella polvere sopra vi s'appiastra tenacemente, e dà maggiormente luogo alla nuova di posarvisi su, l'anno venturo e così ne' susseguenti, in forma tale, che appoco appoco i colori si cuoprano, e appena si ravvisa quel che si rappresentino. Così per via d'esempio hanno nascosa gran parte della loro bellezza due lunette di Bernardino Poccetti sotto la loggia de' Nocenti¹³, e il chiostro d'Andrea della Nunziata¹⁴; e così era ridotto il tabernacolo delle Stinche di mano di Giovanni da San Giovanni, dove è quel maravigliosissimo San Lorenzo¹⁵; ma non ha guari, che egli fu alla pristina bellezza

tetto di S.A. Reale (Notizie istoriche dei contorni di Firenze, vol. II, Firenze 1792, pag. 45). E dell'impresa del trasporto del tabernacolo, che ebbe luogo nel 1788 e che è ricordata anche da una lapide, scrive lo stesso autore sempre nelle *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*: *È stata ai tempi nostri mirabilmente eseguita dal celebre ingegnere Gasparo Paoletti. Questi con ben ideata macchina fè intieramente trasportare dal R. Giardino della Crocetta nella Galleria delle Sculture della R. Accademia delle Belle Arti il superbo tabernacolo dipinto a fresco da Giovanni da San Giovanni, esprimente il riposo d'Egitto...* (id. vol. VI, Firenze 1795, pagg. 48-49).

¹³ Le due lunette del Poccetti, sotto la loggia degli Innocenti, sono oggi ridotte in compassionevole stato di conservazione. La trascuratezza lamentata dal Bottari, purtroppo, infatti, sussiste ancora, a disdoro e vergogna estrema della nostra generazione, che, pur possedendo ormai mezzi tecnici e cognizioni sicure per il restauro o il distacco degli antichi affreschi, lascia invece, con irresponsabile noncuranza, andare in rovina tante e tante opere d'arte, per la cui salvezza sarebbe necessaria solo una modesta parte di quel tanto denaro, che viene invece di continuo speso spensieratamente — e non dal privato cittadino — in cose frivole o di momentaneo interesse.

¹⁴ Le condizioni degli affreschi del chiostro dei Voti, alla SS. Annunziata, permangono sempre molto precarie, nonostante i numerosi interventi e restauri, che servono solo a ritardare, ma non ad arrestare il continuo deterioramento. Soltanto il distacco di tutta la superficie dipinta potrà definitivamente salvare queste ammirate opere. Tra il 1730 e il 1759 esse furono probabilmente liberate dalla polvere che, ricoprendole, ne impediva la vista: lo stesso BOTTARI, infatti, nelle sue note al Vasari (vol. II, Roma 1759, pag. 217) ci dice che *le pitture di questo chiostro son ben conservate*. Il MASSELLI, nelle sue note alle *Vite* del VASARI (vol. I, Firenze, 1832-38, n. 28 a pag. 582) ci fa sapere che quando nel 1833 le arcate del chiostro, per ordine del granduca Leopoldo II, furono chiuse con vetrate, per preservare gli affreschi, questi furono ripuliti con ogni diligenza da Domenico del Podestà; lo stato di conservazione delle pitture era buono *nonostante che nello scorso secolo... fossero lavate e alcune eziandio imbrattate con qualche ritocco*.

¹⁵ Questo affresco sussiste ancora in discreto stato di conservazione. Nel secolo scorso — quando, abbattute le vecchie prigioni dette « le Stinche »,

*maestrevolmente ritornato per opera d'un Tommaso Puccini Romano, che ha una facile e sicura maniera di ripulire cotali pitture, senza offenderle un minimo che*¹⁶. In molte altre poi si staccherà dal muro per avventura una piccola parte d'intonaco o di colla, non più grande d'una comunal moneta, la qual magagna trascurata fa staccare adagio adagio il rimanente, e dal vedere al non vedere scrostandosi del tutto, e cadendo con perdita irreparabile, vanno in precipizio opere tali, che erano l'ammirazione de' più intendenti. Così fu per addivenire della famosissima galleria del palazzo Farnese in Roma, memoria eterna del divino pennello di Annibal Caracci, se non le era porto opportuno rimedio, avanti che lo 'ntonaco cadese, dall'industria sempre commendabile di Giovan Francesco Rossi nella forma, che narra minutamente il Bellori nella Descrizione delle pitture di Raffaello

furono, sulla loro area, inalzati, a cominciare dal 1833, nuovi edifici — intorno alla pittura principale, rappresentante un gentiluomo che fa l'elemosina ai carcerati, fu costruito, su disegno del conte Luigi Cambray Digny, un tabernacolo in pietra (v. F. FANTOZZI, *Nuova guida di Firenze*, Firenze 1844, pag. 270) che viene a nascondere, in parte, il maravigliosissimo San Lorenzo, visibile oggi soltanto se viene aperto uno sportello laterale. Un'analoga figura doveva essere dall'altro fianco: *nelle bande di fuori del tabernacolo sono due figure di Sante* (F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno...* I ediz., tomo VI, Firenze 1728, pag. 9; II ediz., vol. XIII, Firenze 1772, pag. 113; non occorre spendere parole per rilevare l'evidente svista del Baldinucci, almeno per quel che si riferisce al S. Lorenzo). Il secondo santo — o santa — oggi non esiste più; così come è andato perduto un secondo tabernacolo *antichissimo* (mentre quello di cui abbiamo finora parlato era *nuovo*) che si trovava all'altro canto delle Stinche, e di cui Giovanni da S. Giovanni aveva rinnovata la pittura: *nell'altro sono effigiati una mano di poverelli ch'escono di carcere coronati d'ulivo i quali vanno all'offerta del sacerdote che sostiene un manipolo per darlo a baciare loro* (G. CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, pag. 392). *Quest'opera, che è bellissima, comincia oramai, colpa degli anni e de' venti, che quivi molto possono, ad essere quasi ridotta al suo fine*: così già scriveva il Baldinucci nel sopra citato passo.

¹⁶ Di Tommaso Puccini, romano, non sono riuscito a rintracciare alcuna notizia. Nelle note alle *Vite* dal VASARI (vol. II, Roma, 1759, pag. 239 n. 2), il BOTTARI stesso, parlando della « Madonna del Sacco » di Andrea del Sarto, ci dice, del resto, quale fosse il metodo buono per togliere di sopra agli affreschi le incrostazioni di sudicio e di polvere che ne impedivano il godimento: *Vero è che non essendo stata mai spolverata, vi si è posato sopra molta polvere che poi l'umidità dell'inverno v'ha sopra appiccicata, perchè è esposta all'aria aperta, onde la testa del San Giuseppe, e qualche altra parte, non si vede bene. Ma chi diligentemente e con pazienza la lavasse con l'acqua pura, rammorbidando la polvere a poco a poco, tornerebbe fresca, come se fosse fatta ora*. Queste parole sono ripetute con poche varianti dal PIACENZA nelle sue note alle *Notizie de' professori ecc.*, del BALDINUCCI (vol. II, Torino 1770, pag. 429 n. 2).

nel Vaticano a c. 81¹⁷. Così però addivenne all'istoria, che rappresenta il miracolo di San Filippo Benizzi già morto, quando col contatto della sua bara richiamò a vita un defunto fanciullino, delineata per divinità dal grande Andrea del Sarto in un angolo del chiostro della Nunziata, detto de' Voti; poichè per negligenza d'un muratore, che lavorava dall'altra parte di questa muraglia, sfondatosi nel fare un ponte il muro, andarono giù le teste di due circostanti, che di questo risuscitamento stan facendo le maraviglie; ma per buona fortuna furono da un valentissimo pittore con pazienza indicibile raccolti i rottami, e ritornata nel primiero stato quest'opera singolare, sicchè poco o niente vi si ravvisa del risarcimento¹⁸. Lo stesso accadde nella pittura di Francesco Salviati, su nella sala di Palazzo Vecchio avanti alla cappella, nell'istoria, che rappresenta Cammillo, quando dà addosso a Brenno, la mala acquistata preda spartente villanamente, dove tutto quel bel torso d'un soldato nudo essendosi scrostato dal muro, fu tutto che andato male, se l'accuratezza di Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano, non vi accorreva pietosa a rattac-

¹⁷ GIOV. PIETRO BELLORI, *Descrizioni delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo apostolico Vaticano*. Roma 1695. Alle pagg. 81-86 è il capitolo « Della riparazione della galleria del Caracci nel Palazzo Farnese, e della loggia di Rafaele alla Lungara » (II ediz., Roma, 1751, pagg. 194-206); vi si parla a lungo del restauro eseguito da Giovan Francesco Rossi agli affreschi caracceschi del Palazzo Farnese, sia per sostenere con speciali chiodi a « T » le parti dell'intonaco che si andavano distaccando, sia per togliere l'umidità, e la conseguente fioritura di salnitro, dalla superficie dipinta. Al restauro degli affreschi della loggia della Farnesina e della stanza di Galatea, restauro che è pure ampiamente illustrato, prese parte lo stesso Maratta con due suoi aiuti. Per quel che si riferisce, poi, al restauro degli affreschi di Raffaello in Vaticano, condotto ugualmente dal Maratta, e alle discussioni suscitate, v. la citata *Vita del Maratta* (I ediz., pagg. 189-190, 225-227, 236 sgg.; II ediz. pagg. 45-46, 81-83, 92 sgg.) e i più volte ricordati *Dialoghi* (I ediz. pag. 229 sgg.; II ediz. pag. 284 sgg.). Di Giovan Francesco Rossi non ho nessun'altra notizia, oltre a quelle date dal Bellori.

¹⁸ Nei *Dialoghi* (I ediz. pagg. 227-228; II ediz. pagg. 282-283) sono dati altri particolari di questo fatto: *Mi ricordo d'aver udito dire da un pittore della medesima città, che volendo sotto la loggia esteriore della Nunziata i muratori alzare un ponte, nel fare le buche sfondarono il muro, sul quale, dalla parte opposta, avea Andrea dipinto S. Filippo Benizi che risuscita un fanciullo, e buttarono a terra due teste, e le mani d'uno che si stupisce di questo miracolo; e fu gran sorte che vi si abbattesse Domenico Pissignano; pittore di grido, il quale con pazienza e accuratezza indicibile messe insieme e riordinò tutti i pezzetti dell'intonaco, sicché potette rattaccargli al suo luogo, che chi non sa altro non s'accorge di niente, ma chi lo sa, vede esser vero quello ch'io intesi dire. Questo fatto ho trovato poi esser narrato dal Bal-*

carlo¹⁹. Così saremmo stati per perdere la bella facciata di Giovanni da San Giovanni, che è di contro alla porta a San Pier Gattolini (che si sarebbe veduta intagliata in rame da Giacomo Frey per opera del non mai abbastanza lodato Sig. Cavalier Gabburri, se il detto artefice fosse stato costante nel suo proposito; ma pure sarà intagliata in Francia²⁰) poichè essendo in piccolissima parte cominciato a rovinare lo 'ntonaco, andò questo tenuissimo male in decorso di tempo dilatandosi, e intaccando le figure notabilmente; se non che racconciata la mancanza, fu posto fine alla dilatazione di questa piaga, che curata di principio, non se ne sarebbe veduta nè pure quella cicatrice, che ora vi si vede²¹. Non così è avvenuto d'una

dinucci... Il racconto dell'avvenimento, che seguì nell'anno 1626, si trova infatti nel testo di questo autore (I ediz. tomo V, Firenze 1702, pag. 137; II ediz. tomo X pagg. 63-64; e v. anche le note del BOTTARI alle *Vite* del VASARI, vol. II, pag. 217). Il risarcimento dell'intonaco dipinto è, ancora, ben visibile. Il BOTTARI, poi, nei *Dialoghi*, continua lamentando il cattivo stato di conservazione della « Madonna del Sacco », in parte mal visibile per la polvere sopra appiastata (v. nota 16); e depreca inoltre, questa volta con le parole stesse del BALDINUCCI (I ediz. tomo V cit. pag. 254; II ediz. tomo XI, pagg. 131-132, nella *Vita* di Fabrizio Boschi), che, per mancanza assoluta di cura, si giungesse addirittura, quando si imbiancava la parete intorno all'affresco, a ricoprire parte della superficie dipinta. Il MASSELLI (*op. cit.*, vol. I, 1832-1838, pag. 586 n. 102) ci fa sapere che la pittura ha sofferto più a cagione delle continue lavature dei copiatori, cui era permesso negli anni scorsi d'avvicinare il ponte alla muraglia, che dall'ingiurie dell'aria...

¹⁹ Il fatto, in maniera ancor più ampia, è narrato dal BOTTARI, anche nelle note alle *Vite* vasariane (vol. III, Roma 1760, pag. 116, n. 1; riprodotto, in forma abbreviata, dal MASSELLI, *op. cit.*, vol. II, Firenze, 1832-38, n. 32 a pag. 945; nell'ediz. Le Monnier, vol. XII, 1856, pag. 63, n. 1 e dal MILANESI, vol. VII, 1881, pag. 24 n. 1). Il BALDINUCCI, che pur si dice del Volterrano vecchio e caro amico, non fa parola, invece, di questo restauro, ancor oggi ben visibile.

²⁰ Anche questo secondo tentativo del Gabburri non ebbe esito: cfr. una lettera del Mariette allo stesso Gabburri, del 1° gennaio 1731, pubblicata nella cit. *Raccolta*, vol. II, Roma 1757, alle pagg. 215-216 (lettera 91). Nel 1744 la composizione dell'affresco di Giovanni da San Giovanni, disegnata da G. Magni e incisa da G. G. Seiter, servì come frontespizio alla raccolta di vedute di Firenze dello Zocchi. Da questa incisione ne derivò un'altra, assai mediocre, ugualmente per servire di frontespizio a un volume: Cfr. *Reminiscenze pittoriche di Firenze...* Firenze, 1845, opera che illustra alcuni dei più importanti tabernacoli della città e dei dintorni.

²¹ Già il BALDINUCCI lamentava il cattivo stato di conservazione dell'affresco: ...e gran peccato per così dire, fu del tempo, e di chi poi quella casa abitò, l'averla (la pittura) sì malamente conservata, e per meglio dire in tanti modi e luoghi maltrattata e guasta (I ediz. tomo VI, Firenze 1728, pag. 8; II ediz. vol. XII pag. 111). Nelle già citate *Reminiscenze pittoriche* si dice tra

delle più belle opere d'Andrea del Sarto, vale a dire d'una delle più belle opere, che uscisse mai dalle mani d'uomo mortale, io dico della divina pittura del tabernacolo fuori della porta a Pinti, che da' nostri antichi con somma provvidenza e giudizio, nel demolire il monastero di San Giusto de' Gesuati, lasciato in piedi, fu poscia in ogni congiuntura sempre rispettato anche da chi suol meno di tali cose curare. Ma i moderni non lo curando per niente, lo hanno lasciato barbaramente perire, tenendolo senza niuna custodia esposto all'inclemenza del cielo, e all'insolenza de' fanciulli e de' più vili mascalzoni²².

Non minor guerra vien fatta alle buone pitture da quelli, che si

l'altro: Oggi di questo ben imaginato dipinto non rimangono che pochi frammenti, dai quali può ben giudicarsi con quanta facilità e gusto di tinta fosse condotto l'affresco. Gli scarsi avanzi di questa famosa pittura che ancora si distinguevano, se pur logorati dal tempo, sono stati distaccati dal muro nell'agosto del 1952.

²² Molto più a lungo parla il BOTTARI della perdita del famoso affresco nei *Dialoghi* (I ediz. pagg. 226-227; II ediz. pagg. 281-282): *Fuori d'una porta della città di Firenze, detta la porta a Pinti, un tiro d'archibuso, è un tabernacolo dove Andrea del Sarto dipinse una Madonna intiera al naturale con alcuni Santi, ed era per avventura la più bell'opera che facesse Andrea, talchè per l'assedio che si prevedeva, dovendosi spianare i borghi e le muraglie intorno alla città, Pier Capponi, come racconta il Bocchi (Bellezze di Firenze a c. 481) e il Doni (nel Cancelliere a c. 49), volle che fosse lasciata in piedi. Ora dipoi questa si dubitava che dovesse andar male per essere esposta all'inclemenza del cielo e all'insolenza de' villani e de' ragazzi; perciò fu pensato di segar la muraglia e trasportarla in Firenze. Ma non bastando l'animo agli architetti e a' muratori a far questo trasporto, fu abbandonata l'impresa. Vero è che per devozione vi fu appeso un lanternoncino, che ad ogni po' di vento batteva nella parte più vaga della pittura e la disertava. Il resto lo guastavan le piogge e chi si ripavava in esso tabernacolo a dormire (nella seconda edizione si dice: o qualche biente che si riparava in esso tabernacolo la notte a dormire); e così si perdè un'opera che poteva stare a fronte di tutte le pitture del mondo; talchè quando leggo nel suddetto Francesco Bocchi l'esatta narrazione di questo fatto, e la descrizione di questa pittura, mi par di sentirmi venir meno per la pena, e per la stizza contro la melensaggine degli architetti. Onde confermando il vostro pensiero (si ricordi che il libro del Bottari è scritto in forma di dialogo), dico io, se quegli stessi che conoscono il pregio dell'opere, e hanno tutto il pensiero di conservarle, tuttavia le lasciano andare in malora, considerate che cosa sarà di quelle che vengono alle mani degl'ignoranti o de' saccenti. Poichè per salvar quest'opera d'Andrea, da che per dappocaggine non seppero trasportarla, ci voleva tanto a far diventar quel tabernacolo una cappella, e serrarla a chiave? (cfr. anche le note alle Vite del VASARI, vol. II, pagg. 229-230). Il passo del BOCCHI, a cui si ispirano le parole del Bottari, suona così: *Et il Gran Duca Cosimo per condurre questa pittura in Fiorenza, e per darle degno ricetto, più di una volta venne in sul luogo con ingegneri e con architetti; ma, o**

prendono di esse una soverchia perniciosissima cura, anzi maggiore di coloro, che non se ne prendono cura nessuna; poichè volendole o ripulire o lavare, ed essendo di sì fatte cose ignoranti, in vece di levarne o la polvere o le sozzure, ne portano via pazzamente il migliore, e quell'ultime tinte, e quelle svelecchiature, come le chiamano i professori, e quelli estremi tocchi maestri, che sono il fiore della pittura. E in questo cogl'ignoranti s'accordano tal ora anche alcuni professori, o che voglion passare per professori, che arditamente pongon le mani su gli altrui lavori, e o per malizia o per ardire ritoccano e rifanno talvolta quasi le figure intiere. Per questo vuolsi da chi possiede le buone pitture star molto oculato, e non si fidare

fosse il pericolo di spezzarsi, o la difficoltà di condurla, fu lasciata indietro questa impresa, la quale da gli artefici, e da chi è intendente, sommamente era bramata (*Le Bellezze della città di Firenze*, Firenze 1590, pag. 246; II ediz., con le aggiunte del CINELLI, Firenze 1677, pagg. 481-482, senza alcuna variante; cfr. anche le note del PIACENZA alle *Vite* del BALDINUCCI, vol. II, Torino 1770, pag. 431, dove è ripetuto all'incirca quanto dice il Bottari). Non si deve credere però, dopo quanto sopra si è detto, che al tempo del Bottari fosse ormai scomparso ogni vestigio del tanto lodato affresco. Fallaci, in senso assoluto, sono certo le parole che si leggono nella *Raccolta di XXVIII Tabernacoli di Firenze e suoi contorni, dipinti da diversi celebri pittori ed incisi da Cosimo Colombini*, Firenze 1791, dove, alla tavola 25, sotto la riproduzione della pittura, che appare intatta, certamente perché derivata da una copia, è scritto: *si trova fuori della Porta a Pinti*; tuttavia questa dicitura dimostra chiaramente che qualche avanzo della superficie dipinta doveva ben essere ancora visibile (cfr. anche *Reminiscenze pittoriche di Firenze*, cit., Firenze 1845, pag. 204). E infatti, a conferma di questo, ecco le parole del MORENI, che scriveva qualche anno dopo: *questa pittura in oggi è sì malamente ridotta che appena si riconosce ciò che rappresenta...* (*Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, vol. VI, Firenze 1795, pagg. 48-49). E ancora per molti decenni le tracce del famoso affresco sembra che dovessero essere visibili: infatti se è vero che il MASSELLI, nelle sue note alle *Vite* del VASARI, dice che la pittura di questo tabernacolo è perita (vol. I, Firenze, 1832-38, n. 70 a pag. 585; e cfr. anche *Pitture a fresco di Andrea del Sarto esistenti nella compagnia dello Scalzo in Firenze*, Firenze 1830, a pag. 30 n. 21; LUIGI BIADI, *Notizie inedite della vita di Andrea del Sarto*, Firenze 1829-30, pag. 85 e 150 n. 4, *nel tabernacolo oggi perduto...*, ma altrove questo lavoro oggi del tutto deperito...), ALFRED REUMONT, *Andrea del Sarto*, Leipzig 1834, ora la pittura è scomparsa senza traccia; e se è vero anche che questa nota venne riportata dai commentatori delle *Vite* nell'ediz. Le Monnier (vol. VIII, Firenze, 1852, pag. 274 n. 1) e parole analoghe scrive G. B. UCCELLI, ancora qualche anno dopo: *ai nostri di n'è scomparso... ogni vestigio* (*Il convento di S. Giusto alle mura*, Firenze 1865, pagg. 78-79), va tenuto però conto che GAETANO MILANESI, nel V volume della sua edizione vasariana, edito nel 1880 (pag. 33 n. 1), correggendo quel che era stato scritto nella precedente edizione, invece di riportar la nota, come di consueto — ciò che prova che aveva appurato

così d'ogn'uomo ciecamente, perchè molte volte ne incontra male, e perdonsi opere pregievoli: e benchè a chi non sa altro sembrano fatte più vaghe, non è così agli occhi degl'intendenti, e in breve tempo andando male del tutto, apparisce questa verità anche a quelli de' meno intelligenti. E che a principio agli uomini rozzi appariscano divenute più belle, succede per questa ragione. I valent'uomini sono soliti di fare gli abbozzi delle pitture d'una tinta chiara e dolce, che di poi vanno gradatamente sempre più caricando di colore, e la riducono a un colorito più pieno e gagliardo. Ora questo ultimo tolto via da coloro, che lavan le pitture, si viene a scoprire quella tinta chiara, che a chi non sa altro par bella, e perciò ne fa le meraviglie, e la festa grande; ma gl'intendenti se ne lagnano altamente, che veggiono perdersi le tavole eccellenti, e in quel cambio rimanere le bozze. Questa sciagura hanno avuta le ammirabili pitture d'Andrea, che sono nella loggia dello Scalzo; poichè oltra l'essere state guaste le due storie del Sacrificio di Zaccheria, e della figliuola d'Erodiade, che porta la testa di S. Gio. Battista, con essere state macchiate maliziosamente d'un certo imbratto, circa all'anno 1630, da certi Franzesi, che le copiarono ²³; il rimanente poi fu con gran detrimento lavato otto anni a dietro, poichè furono tolte via le tinte migliori, e lasciate scolorite affatto ²⁴; e l'istesso addivenne

come stavano realmente le cose — asseriva senz'altro: esiste ancora questa pittura, sebbene in cattivo stato. Poi, è il silenzio.

²³ LEOPOLDO DEL MIGLIORE così racconta questo fatto: E perchè non è forestiero, professore di pittura o persona di spirito che non se ne diletta, che non le venga a vedere, passando per Firenze, vi capitò un franzese, il quale non si sa se fusse matto, o che da impulso d'invidia mosso, le scorbiò con inchiostro e con bitumaccio che vi si vede ancor oggi; dispiacque l'atto, consideratosi un'avvilir la virtù eroica e l'onor, per dir così, di tutta la città; si cercò di lui con animo, se si fosse trovato, di farli provare il rigor della legge che c'è contro a chi tanto ardisce vilipendere e oltraggiare per sì fatto modo le cose pubbliche, massime le riguardanti il sacro (F. L. DEL MIGLIORE, Firenze città nobilissima, Firenze, 1684, pag. 231).

²⁴ Il RICHA (tomo VII, Firenze 1758, pagg. 207-208) dopo aver riportato le parole del Del Migliore, già da noi citate, prosegue: ...debbo notare altra disgrazia per due fiate cagionata dalla sollecitudine de' fratelli in farle nettare dalla polvere, nel 1617 e nel 1720, che non essendo mestiere di ogni pittore, piuttosto ne è avvenuto loro dello scapito che del giovamento. La data del 1720 torna perfettamente con la precisazione del Bottari otto anni a dietro; infatti la preparazione de *Il Riposo* dovè essere scritta nel 1728, essendo le approvazioni ecclesiastiche del marzo e dell'aprile di quell'anno (cfr. pag. XXIV; il BOTTARI accenna al cattivo stato degli affreschi dello Scalzo anche nei *Dialoghi* — I ediz. pag. 222, II ediz. pag. 276 — e nelle note alle *Vite*

a una tavola del medesimo divino artefice, non menzionata dal nostro Borghino, e che è nella chiesa degli Angiolini²⁵ all'altar maggiore, e a una delle bell'opere del Pontormo, che è in Santa Felicità²⁶, e a molt'altre. Ora se l'ardire di costoro si estende a por mano sulle pitture di cotanta eccellenza, che si possono meritamente riguardare come stelle di prima grandezza; che lasceranno mai giugnere incorrotto e non guasto alla posterità²⁷.

Un altro nocumento vien alle buone pitture da coloro, che

del VASARI, vol. II pag. 214). Anche nell'800 si seguì a lamentare il cattivo stato in cui si trovavano le pitture, per l'umidità delle muraglie, l'imperizia dei ripulitori, la stolidezza — e forse anco la malvagità — di alcuni... In ogni modo da parte dell'Accademia di Belle Arti — a cui il chiostro era stato affidato, dopo la soppressione della compagnia dello Scalzo, avvenuta nel 1795 — erano stati presi per gli affreschi vari utili espedienti per conservarne gli avanzi più lungamente... possibile (cfr. CARLO COLZI, *Descrizione dell'imperiale e reale Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze 1817, a pag. 78; *Pitture a fresco di Andrea del Sarto esistenti nella Compagnia dello Scalzo in Firenze*, Firenze 1830, pag. 34; LUIGI BIADI, *Notizie inedite sulla vita di Andrea del Sarto*, Firenze 1829, pag. 147; G. MASSELLI, nelle note alle *Vite* del VASARI, vol. I, Firenze 1832-38, nota 9 a pag. 581, riportata anche nell'edizione vasariana del Le Monnier, vol. VIII, 1852, pag. 253 n. 5, e in quella del Sansoni, dal MILANESI, vol. V, 1880, pag. 9 n. 3; v. anche, nel MASSELLI, la n. 43).

²⁵ La tavola dell'altar maggiore del Convento — oggi Conservatorio — degli Angiolini, con la « *Presentazione di Maria al tempio* », tra santi e due monache, era da molti creduta opera di Andrea del Sarto, altri però la vogliono del Puligo, e chi del Pontormo tanto che in queste dubbiezze da' principi nostri fu mandato Cristofano Bronzino ad esaminarla, e darne il giudizio, che io non so se lo desse come sentiva. Era in ogni modo molto ammirata; e per questo le monache sono state più volte in pericolo di perderla, perchè da principi e da ricchi signori è stata ricercata con vantaggiose offerte (RICHA, tomo II, Firenze 1755, pag. 286). Oggi i documenti ci fanno sapere che è opera del Puligo (F. LORENZONI, in « *Riv. d'Arte* », 1907, pagg. 94-95).

²⁶ Si tratta, naturalmente, della famosissima « Deposizione » che orna l'altare della cappella Capponi.

²⁷ Riporto qui altri passi dei *Dialoghi* che mi sembra possano avere particolare interesse per il nostro argomento: *Piangete...* (si ricordi che l'opera del Bottari è scritta in forma di dialogo) *la dolorosa ed iniqua e barbara distruzione di quelle (pitture)... che abbattutesi in gente poco perita, ma che credeva d'intendersene e aver gusto in queste arti, le ha, o in un modo o in un altro, distrutte, o con averle trascuratamente lasciate andar male, o le ha sconce e trasfigurate in guisa che si possono dire perdute: laonde è forza confessare che i poco intelligenti, ma che credono d'esserlo, ci perseguitano e quando siamo vivi, e quando siamo morti (I ediz. pag. 221; II ediz. pag. 274). Insomma il volgo (inteso nel senso che l'intendeva l'Ariosto: cioè tutti coloro, siano pur ricchi e potenti, che non abbiano prudenza e buon giudizio) non conosce la strada di mezzo, e perciò sempre dà negli estremi, che sono sempre viziosi; onde è che, o lascerà andar male le pitture, e con-*

pretendendo adornare le figure particolari ivi rappresentate con corone o diademi regi o imperiali, o con somiglianti improprie fanfaluclue, cominciano in prima dal guastare l'universale. Io non voglio

*sumare dall'umidità o dall'intemperie, dal salnitro, o da' raggi del sole, o dalla polvere, o da' tarli, o da qualch'altro malanno, o al contrario le farà lavare con mille segreti perniciosissimi, o ritoccare e anche ridipinguere in gran parte da qualche artefice ignorantello, che darà loro ad intendere mille frottole. Ora di questi due chi fa peggio? Io dico certamente i secondi, laonde sempre si torna lì, che sono peggiori degl'ignoranti affatto, i mezzo intendenti... — La vostra ragione convince e persuade, e se si faranno ben bene i conti più nocumento hanno fatto quelli, che le hanno fatte ritoccare (le pitture) o ripulire in quella forma e da coloro che avete descritti, che non hanno fatto le cause naturali annoverate da voi. E pure io ho veduto spendere di matti danari da alcuni signori per far ritoccare alcune belle pitture a fresco (nella seconda edizione è aggiunto o a olio), e parer loro d'averle r avvivate quando l'avevano guastate affatto. — Pare loro così perchè dove prima erano smorte, dopo le veggono d'un colorito più vivo, il quale, dando loro negli occhi, facilmente gl'inganna (I ediz. pagg. 232-234; II ediz. pagg. 287-289). Or fate ragione di quello che si dee dire quando si vede che uomini da nulla mettono le mani temerariamente sopra i lavori de' valentuomini. — Ma dicono costoro: è meglio aver una pittura racconta in buono stato, che senza questi ritocchi mezzo perduta. — Questo è quello che non è vero... (I ediz. pag. 240; II ediz. pag. 297). ...Imparino quei professori che mettono così facilmente le mani sull'opere altrui, quali nomi convengano loro, e con quali si battezzino questa loro egregia impresa di ritoccare le pitture degli altri, o qualunque altra cosa simile delle nostre arti (I ediz. pag. 242; II ediz. pag. 300). ...Oltre poi il disprezzo e la disistima, che mostra chi ritocca l'opere d'altri, di quel professore che le fece da principio, parendo in un certo modo che egli pubblicamente si dichiari di saperne più, il che è un atto di superbia e di millanteria che disdice a ogni galantuomo. Quindi è che niuno si troverà mai, per quanto eccellente e famoso artefice egli sia, che ardisca di por mano sulle fatture eziandio d'un infimo professore, perchè si stima, e giustamente, una solenne ingiuria fatta a quel poveretto, che a ragione se ne potrebbe altamente lagnare e chiederne soddisfazione. Né questo è mio sentimento, né uno scrupolo leggiero e ridicolo di qualche particolare, ma è comune di tutti gli uomini, di tutti i secoli, e di tutte le nazioni, scrivendo fino dall'Africa non meno di quindici secoli fa S. Cipriano (*De habitu Virg.*): *Si quis pingendi artifex vultum alicuius, et speciem, et corporis qualitatem, aemulo colore signasset, et signato iam consummatoque simulacro manus alius inferret, ut iam formata, iam picta quasi peritior reformaret, gravis prioris artificis iniuria, et iusta indignatio videretur* (I ediz. pagg. 243-244; II ediz. pagg. 302-303). Ma lasciando di più lagnarsi del ritoccare, passiamo a quella maledizione del ripulire le pitture e del lavarle. — Non parlo di questo infortunio inevitabile dell'arte nostra, e nostro proprio, dal quale è esente la scultura e l'architettura; perchè non posso parlarne senza sturbo e senza entrare in collera. O questo sì che è un male senza rimedio, perchè o le pitture vengono alle mani di persone affatto ignoranti e le lasciano andar male per paura di dare in uno che gliele storpi, o alle mani di questi saccentoni... (I ediz. pagg. 248-249; II ediz. pag. 309).*

stare a portarne esempli, acciocchè non sembri, che io biasimi cosa, che deriva da buona e devota intenzione, che io non cesserò mai d'encomiare; ma dico, che si vorrebbe usare in guisa, che ella in vece di far bene, non facesse del male. Per tal conveniente sono per soffrire grave detrimento alcune bellissime pitture di Masaccio, su cui e Michelagnolo e Raffaello appresero la buona maniera d'operare: anzi quest'ultimo ne ricopiò nella loggia Vaticana tutta intera la cacciata d'Adamo dal Paradiso terrestre; perchè essendo queste pitture in una cappella, dove risiede una immagine di nostra Donna, alla quale la devozione de' fedeli vi celebra molte feste, e vi appende de' voti, e accende tuttora delle lampane, perciò vi è stato sopra dette pitture affisso ornamenti di legno intagliato, e cotali altre frivole bazzicature²⁸; sicchè e per questo, e per lo spesso tramenare in detta cappella ad accender lumi, e per simili bisogne, sono alquanto scalfitte, e si teme, che non si scalficchino sempre più²⁹. E questo sia detto delle antiche opere e delle buone pitture, il che sembrerebbe vano e superfluo, parlando tra nazioni culte, e d'ogni fior di costume adornate; pure noi, che tanto ci lagnamo de' Goti e de' Vandali, se riguardiamo a quello, che delle produzioni delle tre belle arti tutto di addiviene, non siamo meno riprensibili di essi, anzi il siamo forse assai più di loro ».

Qui termina la parte del testo del Bottari che ci interessa; ma i concetti giustissimi che vi sono espressi, furono, ahimè!, ben poco

²⁸ Nella divisione del primo ordine una bella cornice intagliata in legno, tutta messa a oro, con quattro gran figure simili, che a guisa di termini la sostengono, fattevi fare nel priorato del R. P. M. Stefano Serravelli (eletto nel 1670). Così scriveva il padre GIROLAMO GASTALDI in un suo *Libro de' Padronati delle cappelle e sepolture della chiesa della Beatissima Vergine Maria del Carmine di Firenze*, compilato nel 1689, che si conserva oggi manoscritto (cfr. J. MESNIL, *Per la storia della cappella Brancacci*, in « Rivista d'Arte » VIII, 1912, pag. 35 e U. PROCACCI, *L'incendio della chiesa del Carmine nel 1771* in « Rivista d'Arte », XIV, 1932, pagg. 142 e 157).

²⁹ Questo passo del testo che si riferisce alle pitture della cappella Brancacci è stato da me riprodotto in un mio articolo *Il Vasari e la conservazione degli affreschi della cappella Brancacci e della Trinità in S. Maria Novella*, (alla nota 15), nel volume in corso di stampa: « Scritti in onore di Lionello Venturi ». Roma 1956.

per allora ascoltati e seguiti: basti citare, a mo' di tristissimo esempio, lo scempio che, alcuni decenni dopo, vivente ancora il Bottari — se pure ormai lontano dalla patria —, fu fatto degli antichi affreschi nella ricostruzione della chiesa del Carmine³⁰.

UGO PROCACCI.

³⁰ Cfr. il mio cit. articolo sull'incendio della chiesa del Carmine; e l'altro mio studio, pur citato, (v. nota precedente), alle note 24 e 25.

Recensioni

TAMMARO DE MARINIS, *La Biblioteca napoletana dei Re d'Aragona*. 4 voll. con 404 tavole e numerose figure e facsimili nel testo. Milano, Ulrico Hoepli editore, 1947-1952.

Il frutto di lunghi studii e di una indagine indefessa condotta, si può dire, attraverso le biblioteche di tutto il mondo occidentale è riunito in quattro sontuosi volumi che Tammaro De Marinis ha dedicato alla biblioteca napoletana degli Aragonesi, editi anche con quella particolare cura tipografica che è consueta nelle opere dell'insigne bibliofilo. Non è il caso in questa sede di valutarne l'apporto alla storia della cultura, che è ingentissimo, in quanto fa risorgere dinanzi ai nostri occhi uno dei prodotti più tipici di quel felice momento della civiltà umanistica italiana, che altre biblioteche principesche vide sorgere in quel secolo, a cominciare da quella medicea per finire a quella estense o sforzesca, alle quali non doveva cedere per importanza quella aragonese. Qui a noi interessa soprattutto il contributo che l'opera reca alla conoscenza della miniatura e della legatura artistica italiane di quel periodo, campi che si vanno dissodando, soprattutto il primo, in questi ultimi anni, mentre per il secondo è soprattutto dalla laboriosa attività e dalla illimitata conoscenza che ne ha il De Marinis che si attende un'opera che ne consacrì in maniera definitiva, per quanto umanamente possibile, le vicende e l'importanza nient'affatto secondaria nel quadro generale delle arti cosiddette minori di quel tempo.

Tralasciando la considerazione di quei codici francesi o catalani che presumibilmente furono acquistati da Alfonso d'Aragona, il De Marinis considera soprattutto in base ai documenti l'opera di quei miniatori che furono al soldo di Alfonso e dei successori, e nei quali, se non manca qualche nome lombardo o spagnolo, prevalgono, naturalmente, quelli di artisti napoletani o che a Napoli svolsero la loro attività. E l'indagine è condotta dal De Marinis con ogni cautela sia richiamando l'attenzione sulle limitazioni di cui pur soffre l'attendibilità dei documenti, sia cercando di definire attraverso opportuni confronti l'opera dei singoli artisti. Così è di uno fra i più operosi di quel gruppo, Cola Rapicano, del quale, sulla base dei raffronti stabiliti dall'A., sarà possibile studiare e ricostruire in maniera soddisfacente la personalità, nelle varie fasi della sua evoluzione che presentano pur tuttavia qualche elemento comune; del figlio Leonardo, per il quale è accettata l'ipotesi dello Spinazzola che sia l'autore della tavola Strozzi, del Museo di San Martino; e di Giovacchino de Gigantibus che, bavarese di nascita, sembra però aver

lavorato, anche come calligrafo, soprattutto a Napoli. Dell'opera di Cristoforo Majorana l'A. offre una ricostruzione che confessa suscettibile di revisione; ma l'esame delle riproduzioni offerte, per quanto un giudizio può esser consentito senza la visione del colore, induce ad accettare le attribuzioni fatte, pur nella incertezza in cui lasciano alcune datazioni, anteriori a quelle che ci forniscono i documenti sulla sua attività. Con Giovanni Todeschino e con Matteo Felice chiude la serie dei miniatori di cui l'A. ha potuto identificare le opere, che presentano però più di quelle degli altri artisti menzionati chiari influssi derivati da altre regioni d'Italia, o anche catalani, fiamminghi o francesi, al pari di quelle di altri di cui il nome rimane ignoto. Oltre a questi contatti con l'arte di altre regioni, la conoscenza di tutti gli altri codici miniati, soprattutto fiorentini, che affluirono nella biblioteca aragonese, ebbe certamente qualche conseguenza nell'opera dei miniatori napoletani: e sarà interessante studiarle proprio in base alla consistenza di quella biblioteca, oggi che l'opera del De Marinis ce ne consente una visione quasi assolutamente completa, ed anche in relazione alla contemporanea pittura napoletana. Per i calligrafi il De M. dà notizia in ciascun capitolo della storia della biblioteca; e le riproduzioni offerte ci documentano a sufficienza sul valore estetico che è insito nella pagina manoscritta, sia nella scrittura vera e propria che è naturalmente quasi sempre quella umanistica, sia nella composizione delle pagine stesse, che raggiunge a volte un valore artistico effettivo. Di interesse invece prevalentemente storico, ma importantissimo per i riferimenti che se ne possono trarre per meglio identificare qualche opera d'arte, è il capitolo sugli stemmi, motti e imprese nei codici Aragonesi; decorazioni queste che ritornano anche nelle legature, oltre che nelle medaglie, nei sigilli o in mattonelle per pavimenti, e che costituiscono talvolta il dato essenziale per stabilirne la provenienza, anche se non possono sempre soccorrere ad una datazione sicura.

Per ciò che riguarda la legatura è certo da rimpiangere che la più gran parte di quelle che in origine racchiudevano i volumi della biblioteca aragonese sia andata perduta, per la sciagurata mania di dare nuova veste ai volumi stessi, che ha imperversato attraverso i secoli e in tutti i luoghi, e che è forse da avvicinare all'altra che ci ha sottratto la maggior parte delle cornici originali delle opere degli antichi pittori. Tuttavia, sulla base dei pochi documenti che consentono di attribuire una legatura a un determinato artista (e ciò si limita a Baldassarre Scoriglia e a Salvatore de Nastasi), o di esser certi che siamo dinanzi alla legatura originale di un volume, il De M. riesce a mostrarci le caratteristiche dell'attività di quegli artisti, e a ricostruire vari successivi aspetti del gusto che ha ispirato i legatori della corte napoletana: dalla maniera ispano-moresca su cui si foggiano le più antiche, e nella quale si inseriscono talvolta motivi architettonici, alle infinite variazioni che con gli stessi elementi vengono ideate, con aggiunta p. es. di dorature, e alle composizioni sempre nuove e originali che l'officina aragonese escogita, con un senso sempre maggiore di armonia geometrica e architettonica che raggiunge anche una notevole eleganza. I disegni si vanno complicando senza perdere mai di chiarezza; e l'uso anche di tinte varie riesce a dare a taluni esemplari un effetto decorativo di rara finezza: si inventano ferri nuovi e se ne fanno gustosissime combinazioni; si inventano nuovi schemi, con una ricchezza che non è mai sovrabbondanza, sì da poter anche distinguere più di una bottega, e si giunge a prodotti di sontuosità veramente superba come il Livio già Holford. L'abbondanza della esemplificazione anche in questo campo, come in quello della miniatura, mette a disposizione degli studiosi un materiale finora inaccessibile o che assai diffi-

cilmente altri avrebbe potuto riunire; e dall'esame che ne potrà esser fatto non potranno non scaturire risultati assai interessanti per la storia della legatura, soprattutto per quanto riguarda i rapporti della legatura napoletana con quelle di altre regioni. Se è infatti ormai pacifico che la stessa tecnica della doratura a caldo nacque a Napoli e di qui si diffuse nel resto d'Italia, non meno importante forse potrà essere la determinazione dei motivi che dalla produzione napoletana passarono in quelle non meno rigogliose di altri luoghi dove quell'arte ebbe a fiorire nel secolo XV, sì da poter rintracciare le vicende del gusto decorativo in questi prodotti fino ad oggi non sufficientemente valutati in tal senso. Per quanto si può desumere dalle numerose riproduzioni che il libro del De M. ci offre, pur riconoscendo sempre come più probabile la originaria derivazione moresca per la tecnica di quelle decorazioni, i motivi adoperati dai legatori napoletani appaiono prevalentemente di carattere rinascimentale, senza particolari contatti neppure con la tradizione goticogigante di provenienza aragonese; e le composizioni che essi creano giungono talvolta ad un equilibrio architettonico perfetto, anche quando esse non comprendono un motivo esplicitamente architettonico: quell'equilibrio che ritroviamo anche nelle incorniciature delle pagine miniate ma che nel caso delle legature è poggiato soprattutto sull'accostamento e la ripetizione di motivi geometrici e no, a formare partizioni sempre nuove e varie, cui l'aggiunta del colore dà talvolta un valore veramente pittorico. Trattandosi di legature fatte per la biblioteca del sovrano è naturale che ci si trovi di fronte a prodotti di notevole raffinatezza: ma la serie riunita dall'A. mostra anche un'evoluzione sempre più accentuata verso un'eleganza e una originalità di fantasia che attesta negli esecutori una finezza di gusto non inferiore a quella della tecnica. E si noti anche il valore probante che hanno tutti gli esempi addotti i quali per la loro certa provenienza permetteranno di fondare su basi sicure tutte le deduzioni che ne potranno esser tratte nella storia della legatura, dove è così scarso il materiale che si possa già per ragioni esterne attribuire ad una determinata scuola; sì che può dirsi fin d'ora che questo materiale costituisca uno dei complessi più preziosi per la ricostruzione di quella storia, di cui il De M. fu uno dei primi assertori in Italia, a partire da quella mostra indimenticabile che ideò e organizzò nel palazzo Pitti nel lontano 1922.

FILIPPO ROSSI.

P. COREMANS et J. LAVALLEYE. *Les Primitifs Flamands. — Corpus de la peinture des anciens Pays Bas méridionaux aux XVe siècle.* (De Sikkel, Anversa).

IL CENTRO NAZIONALE FRANCESE DI RICERCHE « Les Primitifs Flamands » ha iniziato la pubblicazione di un vero e proprio *Corpus* di tutta la pittura fiamminga, definita tradizionalmente « primitiva », intendendo con quest'appellativo quella produzione pittorica dei Paesi Bassi che va dai predecessori immediati di Jean Van Eyck fino a Pieter Breughel il vecchio. Il CENTRO DI RICERCHE si propone — con la pubblicazione del *Corpus* — oltreché di diffondere la conoscenza della pittura fiamminga, di distinguere soprattutto l'attività dei grandi Maestri (Van Eyck, Van der Weyden, Christus, ecc.) a cui fino ad ora la critica ha in generale assegnato la grandissima maggioranza delle opere, da quella dei loro collaboratori e seguaci, rimasti

ignorati per secoli, ma la cui personalità è in gran parte individuabile sia attraverso l'esame stilistico particolareggiato delle opere, sia attraverso lo studio e l'esatta lettura delle fonti, e particolarmente dei documenti dell'epoca, in cui appaiono molti nomi di pittori la cui operosità è ancora sconosciuta.

La materia presa in esame è quanto mai vasta e si trova divisa nei principali Musei d'Europa e d'America, in collezioni pubbliche e private; perciò i Direttori del CENTRO DI RICERCHE hanno chiamato a collaborare al *Corpus* gli « specialisti » di ogni paese, e i volumi già usciti attestano la serietà e l'importanza dell'opera intrapresa.

Carattere particolare del *Corpus* è un estremo rigore scientifico. Il testo è quanto mai schematico e nell'esame di ogni opera viene seguito questo ordine:

1. — Titolo dell'opera.
2. — Attribuzione.
3. — Dimensioni e stato di conservazione.
4. — Descrizione particolareggiata del soggetto.
5. — Provenienza e vicissitudini.
6. — Fonti storiche e bibliografia.
7. — Illustrazioni.

Se un appunto si può fare ai realizzatori di quest'eccezionale fatica, esso è quello di voler essere troppo scientifici, troppo ligi ai dati materiali forniti dal laboratorio, alle formule chimiche, agli esami radiografici; elementi questi di grande importanza e che contribuiscono certamente, soprattutto nei casi più dubbi, a raggiungere un parere definitivo e sicuro. Ma sono elementi che debbono aggiungersi alle considerazioni estetiche e che non possono sostituirsi alla sensibilità dello studioso e dell'amatore dell'opera d'arte. Vale a dire che di fronte a quest'opera d'arte non dobbiamo dimenticare che essa, oltre che di bronzo, o di marmo, di legno e di colori, essa è umana e viva espressione di colui che l'ha creata ed insieme dell'epoca in cui è stata creata.

Il primo volume del *Corpus* (A. JANNSENS DE BISTHOVEN et R. A. PARMENTIER, *Le Musée Communal de Bruges*, De Sikkel, Anversa, 1951) prende in esame 15 dipinti fiamminghi primitivi appartenenti al Museo Comunale di Bruges ed è corredato da un numero eccezionale di illustrazioni: 230 tra fotografie di insieme, particolari, macrofotografie e tavole a colori.

In particolare gli AA. si sono soffermati sui due pannelli rappresentanti la « Giustizia di Cambise » riferiti a Gérard David, sulla tavola con la « Madonna e il Bambino fra S. Giorgio e S. Donato e il donatore G. Van der Paele », datata 1436 e con un'iscrizione che la dice erroneamente opera di Jean van Eyck, sul trittico con « San Cristoforo, S. Mauro e S. Gilles e con i donatori W. Moreel e Barbara Vlaenderberghe » (a tergo S. Giorgio e San Giovanni Battista) datato 1484 e tradizionalmente attribuito a Hans Memling.

Il secondo volume, a cura di C. ARU e ET. DE GERARDON (*La Galerie Sabauda de Turin*, De Sikkel, Anversa, 1952) esamina i 5 dipinti della Galleria suddetta, opere di Petrus Christus, di Jean Van Eyck, di Hans Memling, di Roger Van der Weyden e del « Maestro dell'Adorazione di Torino ». Una trattazione assai ampia è riservata in questo volume al « San Francesco che riceve le stigmate », dipinto lungamente discusso, sia per la data (1429 secondo alcuni, 1438 secondo altri) sia per l'attribuzione: il dipinto è stato dato infatti variamente a Jean Van Eyck e a Petrus Christus, senza tener conto di una parte della critica che ha voluto ritenerlo copia di un originale perduto. I 5 dipinti sono illustrati da 69 riproduzioni.

Il terzo volume, che riguarda i dipinti fiamminghi della Galleria Nazio-

nale di Londra, comprende due tomi, curati da Martin Davies, Deputy Keeper nella Galleria stessa (M. DAVIES, *The National Gallery London* — I/1953: II/1954, De Sikkell, Anversa).

Il I tomo comprende 25 dipinti di cui un gruppo rilevante è riferito a Gérard David. Ben 280 sono le illustrazioni che arricchiscono quest'edizione, e 162 quelle del II tomo in cui lo stesso A. prende in esame altre 16 opere di vari maestri fiamminghi.

Fra i dipinti più discussi sono i pannelli raffiguranti la « Retorica » e la « Musica », probabilmente i soli superstiti di una serie rappresentante le sette arti liberali. Numerosi sono stati i nomi degli artisti proposti dalla critica — nel tempo — per questi pannelli, e varie le date, oscillanti fra il 1474 e il 1480. Ma il Davies, passati tutti gli elementi storici ed estetici al vaglio della sua ampia e profonda conoscenza e della sua raffinata sensibilità, assegna le due opere a Giusto di Gand e propone una nuova data: 1482. Altro dipinto che ha richiesto una lunga trattazione è la tavola con « L'esumazione del corpo di Sant'Uberto » che è da ritenersi sia quella descritta nel '600 dal Dubuisson-Aubenay in S. Gudule a Bruxelles, databile al 1440 c. e attribuibile, secondo il Davies, a un seguace di Roger Van der Weyden.

Al *Corpus* dei primitivi fiamminghi, il CENTRO diretto dal prof. Coremans affianca la pubblicazione dei dipinti fiamminghi dei secoli XV e XVI; in questa serie è uscito — a cura di J. LAVALLEYE (*Collections d'Espagne*, De Sikkell, Anversa, 1953) un volume in cui si prendono in esame 50 dipinti appartenenti per lo più a collezioni private spagnole, in gran maggioranza a Madrid. Il testo, per quanto più succinto di quello che illustra i « primitivi », è anche qui accuratissimo e preciso e ben si raggiunge lo scopo, che il CENTRO si propone, di far conoscere opere conservate in luoghi di difficile accesso.

Una terza rubrica del *Corpus* infine si intitola « Contributions à l'étude des Primitifs Flamands » e riguarda problemi particolari della pittura fiamminga. Questo ramo di attività del CENTRO NAZIONALE DI RICERCHE ha dato luogo alla pubblicazione di una monografia dedicata a « L'Agneau mystique », al polittico cioè di Van Eyck che, tornato dalla deportazione ad Alt Ausee nel 1945, alla sua sede, si presentava in pessimo stato di conservazione. Nel volume il prof. COREMANS (*L'Agneau mystique au Laboratoire*, De Sikkell, 1953) traccia il profilo della complessa opera di collaborazione cui hanno dato il prezioso contributo numerose personalità scientifiche dell'ambiente artistico belga. I vari risultati, coordinati con obiettivo spirito critico, confermano nell'A. principale la convinzione che, associando i dati di fatto intuitivi e scientifici, si può facilmente progredire verso un trattamento sempre più efficace e rispettoso dell'opera d'arte.

MARGHERITA LENZINI MORIONDO..

L. H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci*. 2 volumi, con 244 riproduzioni. Holbein-Verlag, Basilea 1954.

Due cose principalmente colpiscono subito in questo « Leonardo » dello Heydenreich: il tono estremamente semplice e chiaro della esposizione, la notevole estensione data alla trattazione della attività scientifica anche nei confronti di quella artistica. L'una e l'altra cosa si debbono alla profonda

familiarità che l'autore di questa monografia ha ormai raggiunta col suo argomento. Familiarità acuita e allargata in anni e anni di studio, che è anche sboccato a più riprese in contributi ai vari aspetti del problema leonardesco e, una decina di anni prima di questa, in una prima edizione della monografia stessa. La familiarità con un argomento, chiarificando, nei limiti del possibile, le idee, genera la chiarezza e l'abbandono di ogni montatura di linguaggio nella loro esposizione; e, penetrando la personalità del soggetto, porta a rafforzare la convinzione della sua unità, della inscindibilità del suo substrato spirituale, per quanto disparate possano apparentemente essere le vie della sua espressione, e quindi alla esigenza di una visione per quanto possibile completa e panoramica.

Già è espressa, programmaticamente, questa unità, questa compenetrazione dei molti aspetti della singolare personalità di Leonardo, nella distribuzione della materia in due parti principali, che si intitolano: «Arte come scienza», «Scienza come arte». Due grandi capitoli che, preceduti da una decina di pagine relative alle vicende della vita e a Leonardo come persona nei rapporti con la società e suddivisi in altrettanti capitoli quanti sono i rami delle attività umane in cui Leonardo è stato creatore, ce ne danno una rassegna completa, in certo senso, e unitaria. Nel trattare, infatti, nella prima parte, della pittura, della plastica, della architettura, è sempre tenuta presente quella «percezione scientifica» che fu propria di Leonardo nell'interpretare gli aspetti e i fenomeni della natura; ed è tenuto presente, nella seconda parte, quel senso d'arte che fu costantemente alla base delle sue ricerche nel campo della matematica, dell'ottica e della meccanica, della cosmologia, delle strutture e funzioni del mondo animale e vegetale. E l'avere incluso nella seconda parte, all'inizio, il capitolo sul trattato della pittura — da Leonardo stesso, del resto, definita «la regina di tutte le scienze» — è come una saldatura fra le due parti, ancora un modo di dimostrare come si debba poter passare senza sbalzi dall'una all'altra.

Su questa impalcatura già era costruita la monografia dello Heydenreich nella sua prima edizione e la trattazione del testo ne era svolta in modo più o meno uguale. Ma, rielaborando le proprie osservazioni nel campo attributivo, l'autore ha incluso, ora, fra le opere autografe di Leonardo il ritratto di Ginevra Benci della raccolta Liechtenstein e il ritratto di musicista della Pinacoteca Ambrosiana. Vi è poi da segnalare l'aggiunta di un denso capitolo conclusivo: uno sguardo d'insieme, nel quale, fra l'altro, si prende in considerazione anche l'intrinseco valore letterario della prosa di Leonardo e, soprattutto, si dimostra l'inconsistenza dell'accusa, più volte avanzata attraverso i secoli, di frammentarietà, di inconcludenza della produzione leonardiana. Inoltre la prima edizione, per le circostanze particolarmente disgraziate nelle quali fu stampata (Berlino 1943!), oltre a presentare, pur nella decorosissima veste tipografica, varie scorrettezze nel testo e nelle didascalie, era, rispetto alla attuale, molto ridotta nelle appendici, dove mancava fra l'altro, meno che per le edizioni dei manoscritti leonardiani, qualsiasi notizia bibliografica.

Questa seconda edizione è, al contrario, corredata di appendici laboriosissime e organizzate in modo da risparmiare qualsiasi appesantimento di frequenti richiami e citazioni bibliografiche al discorso critico. Esse infatti comprendono: elenchi sistematici delle pitture conservate e di quelle non conservate, suddivisi in varie categorie e con a fianco le voci bibliografiche fondamentali; una essenziale bibliografia generale, ma distribuita anch'essa in vari paragrafi, secondo una divisione più all'ingrosso, diciamo, dell'argomento; le note relative ad ogni capitolo contenenti la bibliografia

particolare per ogni punto via via in esso trattato; il catalogo delle opere riprodotte, di cui varie schede di una certa estensione; e, infine, un indice dei nomi e delle cose, redatto, come il resto delle appendici, molto analiticamente (si vedano, per esempio, le svariatissime sottovoci della voce «Leonardo» o della voce «Madonna») sempre allo scopo, che si può dire senz'altro raggiunto, della maggiore maneggevolezza possibile dell'opera.

Questa monografia dunque, della quale, se non sbaglio, si sta opportunamente curando anche una edizione in inglese, si pone in primissima linea fra le opere della letteratura artistica più aggiornata, che persegue una conciliazione fra l'accessibilità ad un pubblico colto ma non iniziato e la rispondenza alle esigenze degli specialisti. Che certamente non era facile proprio nel caso di Leonardo.

GIULIA BRUNETTI

ANTONY DE WITT, *I mosaici del Battistero di Firenze*: I, Le storie di S. Giovanni Battista. II, Le storie di N. S. Gesù Cristo. Firenze, 1954-55. A cura della Cassa di Risparmio di Firenze.

In una veste tipografica particolarmente ricca sono usciti, per iniziativa della Direzione della Cassa di Risparmio di Firenze, i due volumi sui mosaici del «bel San Giovanni», a cura di Antony de Witt; il quale, pur costretto per il particolare tipo dell'edizione, di carattere principalmente divulgativo, a un testo assai limitato, ha saputo dare, in una forma concisa, tutte quelle notizie storiche relative alla decorazione musiva del Battistero, dando contemporaneamente rilievo alle questioni critiche lungamente controbattute e tuttora vive, circa la cronologia di tale complesso decorativo e circa la loro paternità.

Dopo aver accennato alla disposizione delle varie storie a mosaico negli spicchi della cupola, il De Witt prende in esame il sesto «ordine», o zona, della cupola stessa, il cui spazio è riservato a episodi della vita di San Giovanni Battista, patrono di Firenze. In tali episodi, che sono quindici (i più salienti della vita del Santo), l'A. distingue l'attività di tre maestri, dando particolare rilievo alle due scene col «Messaggio ai discepoli» e con i «Miracoli di Gesù» (X e XI episodio), che definisce «tra le più rilevanti dell'intero arredo musivo», e specialmente alla seconda delle due citate scene, «densa, stipata nei vari elementi significativi quale si voglia pensare in una formella di pulpito, agitata e vibrante, con un senso degli imminenti prodigi nell'attesa degli astanti».

Conclude il De Witt questo primo volume rilevando l'importanza di questo monumento quale esempio dell'arte musiva in un'epoca in cui questa era ormai prossima ad esaurirsi, per lo meno nelle sue forme tradizionali. E termina confermando il carattere «fiorentino» dell'opera, al di sopra di ogni altra influenza esterna, e l'importanza di essa, nei confronti dell'arte sorella — la pittura — di quell'epoca.

Il secondo volume, ugualmente affidato alla sicura conoscenza di Antony De Witt, è dedicato alle storie della seconda zona della cupola del Battistero (e che sono ugualmente quindici) rappresentanti fatti della vita di Gesù. Anche qui l'A. distingue tre mani, proponendo, per le storie dall'XI alla XV, l'attribuzione allo stesso artefice del «Messaggio» e dei «Miracoli» della zona con le storie del Battista.

Ambedue i volumi sono corredati di ben 39 illustrazioni (di cui rispetti-

vamente quattro a colori) che riproducono, oltre alle quindici storie di ogni zona, numerosi particolari di esse.

A conclusione dei due volumi l'A. riafferma, dopo una rassegna delle più importanti posizioni critiche, il carattere « schiettamente nostrale » del complesso musivo del Battistero e termina con una serie di considerazioni circa le presupposte numerose paternità assegnate alle varie parti di tale complesso; e a proposito dei grandi nomi (da Cimabue a Giotto) che sono stati fatti per le parti più rilevanti, osserva che « non sfugge la responsabilità d'una perentoria precisazione, tanto più quando, soprattutto nel medesimo rispetto dei mosaici, non abbia a sovrabbondare entro quei confini il sussidio delle referenze e dei congruagli ». E termina affermando che, « pur nella raggiunta persuasione di una generica prestazione fiorentina » appare ancora necessaria « un'ulteriore e più approfondita indagine, un controllo ancor più affidativo ».

MARGHERITA LENZINI MORIONDO.

BEATRICE CANESTRO CHIOVENDA, *L'ambone dell'isola di S. Giulio*. Roma, Del Turco ed. 1955.

L'A. descrive minutamente le varie parti di questo importante monumento, vanto della millenaria basilica dell'isola di S. Giulio, nel lago d'Orta. Si sofferma specialmente sulla figura scolpita sul lato frontale, figura squadrata e forte, risaltante col suo volume compatto sui motivi ornamentali, d'incisivo intaglio, tutti percorsi da fremiti d'ombra. La tradizione, accolta dagli scrittori, dice ch'essa rappresenta S. Giulio, il santo del luogo. La signora Canestro Chiovenda ritiene invece trattarsi dell'abate Guglielmo di Volpiano, gloria benedettina del sec. XI, il cui nome era stato pronunciato da altri a proposito della torre campanaria della basilica.

La parte centrale dell'analisi verte sul rapporto dei rilievi dell'ambone con la scultura romanica del XII secolo al quale la critica recente li riferisce. Scartata l'ipotesi del Porter, che aveva accostato quei rilievi ai capitelli del chiostro di Sant'Orso, ipotesi già negata dal Toesca, l'A. si oppone con energia ad altre idee dello stesso scrittore e soprattutto a quella che avvicina l'ambone al fare di Guglielmo di Modena, o, comunque, di maestranze emiliane. Accoglie invece, nell'essenza, il parere del Francovich (1936) circa l'appartenenza del monumento alla corrente « comasco-lombarda », quella corrente scultoria di capacità fortemente espansiva che, nel secolo XII, disponendo di un suo proprio formulario, ne applicava i motivi senza quasi variarli: le stesse forme appaiono infatti in Lombardia come in Francia, in Germania come in Svezia. L'A. ammette ciò, ma ritiene che il maestro di S. Giulio si distingua dai lapicidi comaschi per una più forte personalità rilevantesi particolarmente, ella dice, nell'esecuzione delle figure. A questo proposito sottopone al lettore un minuto raffronto tra il Guglielmo di Volpiano e l'angelo reggilibro, nell'ambone, e le figure, anche da altri studiate, di due monumenti comaschi: il portale di S. Fedele e il frammento di pulpito del Museo civico, proveniente da Sant'Abbondio. Dei tre oggetti, che costituiscono un complesso affine dal punto di vista iconografico e stilistico, quello dovuto al maestro di S. Giulio è giudicato dalla signora Canestro Chiovenda di più alta qualità. Né le sembra che all'effetto possano validamente concorrere il migliore materiale (che è il bel serpentino d'Oira) e il migliore stato di conservazione.

Fino dal 1922 uno studioso di scultura medioevale, il Kautzsch, aveva

indicato uno stretto rapporto, ammesso poi da altri, tra i capitelli del duomo di Magonza e i rilievi del pulpito di S. Giulio. L'A. limita il rapporto a una sola parte del pulpito, costituita da un blocco a sé stante, in cui è scolpito, con sicurezza di stile che le sembra minore, un centauro con delle belve: motivo che appare anche in un capitello della basilica renana. Sarebbe, quella parte, la prima eseguita nell'ambone, « pista di volo [*da cui*] prenderà lo slancio, staccandosi dagli altri, il maestro dell'isola di S. Giulio ». Il quale, poi, renderà nelle altre parti più aggettante e sicuro il rilievo, forse ispirandosi a modelli più evoluti.

La signora Canestro Chiovenda dall'analisi delle colonne e dei capitelli classicheggianti (che, ancora polemizzando col Porter, ritiene indipendenti da quelli della chiesa) trae un'altra conferma al convincimento della superiorità del maestro dell'isola rispetto ai lapicidi comaschi. Di essi ha presente l'opera nelle chiese di Como, nel Sant'Ambrogio di Milano, nelle cattedrali renane di Spira, Magonza, Worms, in quella di Lund in Svezia.

L'A. si è sobbarcata, per questo studio, a un erudito lavoro di letture, raffronti, polemiche che, per esteso, ha poi voluto sottoporre al lettore. Il quale, se non trova in tanto argomento il giudizio critico che forse si aspetta sull'intrinseca qualità delle sculture del pulpito, trova, d'altra parte, annessa al testo, una serie di molte e belle illustrazioni di per sé chiarificanti. Per avere voluto che alla conoscenza del singolare monumento servisse un volume tipograficamente tanto pregevole, va data lode all'autrice e all'editore.

MARY PITTALUGA

* * *

R. FINZI, *Le sembianze del Correggio*. Ed. « Giovanni Landini & Figli ». Fabbrico - Reggio Emilia.

In questo volume l'autore ha raccolto un « corpus » si può dire completo di tutti i ritratti (pitture, sculture, medaglie, incisioni etc.) creduti, con più o meno ragione, immagini del pittore emiliano. E' una serie assai cospicua — soltanto gli esemplari riprodotti sono circa sessanta —, che va dai tempi dell'artista fino all'ottocento e la cui presentazione sola offre già in sé una documentazione assai utile. L'autore si propone di rintracciare in questa massa il vero ritratto del Correggio, sgombrando il campo da tutte le identificazioni più o meno arbitrarie finora avanzate. Escluse le invenzioni fantasiose del sette e ottocento, il materiale raccolto dall'autore si riduce a non più di quattro prototipi: il disegno di G. Ratti dal supposto ritratto del Correggio, attribuito a Dosso Dossi, che forse rappresenta un miniaturista dello stesso nome; il disegno del Beluzzi che forse riproduce le sembianze di Lattanzio Gambara (l'autore non ci dice che nel suo disegno a Vienna che segue questo tipo il Maratta si è valso dell'incisione di Dürer, rappresentante Erasmo); la strana immagine nell'Accademia Tedesea di G. Sandrart che già per la sua età non può rappresentare il nostro pittore; e infine la xilografia della edizione bolognese del Vasari (1647) alla quale si ricollega anche il cosiddetto « prototipo di Torino », così chiamato da un quadro oggi smarrito. L'autore attribuisce a quest'ultima immagine una certa attendibilità e se ne serve, per affermare — e questo è lo scopo principale della sua pubblicazione —, che il ritratto nella raccolta Butler a Londra (già racc. Lord Lee) rappresenti davvero il

Correggio. Quest'idea non è nuova. Già alla mostra di Londra nel 1930 il quadro venne presentato come « autoritratto del Correggio » e l'ipotesi non è certamente da scartare a priori, ma purtroppo non è facile a provarla, mancando, appunto — e l'autore stesso lo dimostra — pezzi sicuri di appoggio. In una appendice l'autore traccia le vicende delle spoglie del pittore.

LA REDAZIONE

H. WEIGERT, *Stilkunde*, Berlino, Walter de Gruyter & Co., 1953, 2 voll. (Sammlung Götschen, no. 80 e no. 781).

Il libro non è, come si potrebbe desumere dal titolo generico, una storia universale degli stili; il suo tema è invece, come l'autore stesso dichiara, « l'arte tedesca comprese le sue premesse all'estero ». W. vuole descrivere « i segni caratteristici degli stili più importanti, analizzando allo stesso tempo la ragione della loro origine ». « La storia dell'arte viene intesa non come un cumulo di fatti singoli da imparare a memoria, ma come un processo di razionale sviluppo che va compreso nella vita stessa della forma e dello spirito ». L'autore con ciò si rende conto di dare « una storia dell'arte senza nomi (nel senso woelffliniano), una descrizione degli avvenimenti soprapersonali, non dei grandi individui, nei quali gli stili si condensano ». Qui non è il luogo di entrare in una discussione sulla legittimità metodologica di una tale impresa. Si può soltanto dire che, entro i limiti che egli si è prefissi, l'autore, che del resto ha fatto precedere questa sua ultima fatica da una « Storia dell'arte europea » (1951) e da una « Storia dell'arte tedesca ». (3^a ed., 1952), tratta il tema con chiarezza e dottrina. Così i volumetti possono essere utili anche allo straniero come introduzione all'arte tedesca.

LA REDAZIONE

Schede

Sculture etrusche in collezioni private fiorentine¹

PALAZZO già ANTINORI, ora dei Principi ALDOBRANDINI
(Via dei Serragli, 9).

1 - *Parte anteriore di un'urna cineraria etrusca* (fig. 1)².

Alt. totale m. 0,365; lung. m. 0,58. Alabastro volterrano. Senza coperchio.

Vi è raffigurata la scena relativa al mito di Enomao, ripetuta in una quantità di esemplari e con motivi varianti, della *morte di Mirtilo*. Questi, rifugiatosi su di un altare con la ruota che aveva servito all'inganno verso il proprio padrone, afferrata come arma di difesa, è assalito da Pelope, mentre Ippodamia, a sinistra, tenta di strappargliela via. All'estremità destra vedesi un uomo barbuto e coperto di berretto frigio che alza la destra sulla testa in atto di terrore. Anche gli altri due uomini recano berretto frigio. La scena è inquadrata da due pilastri con capitello corinzio. Rilievo e parte superiore del bordo molto danneggiati. Secolo III-II av. Cr.

2 - *Parte anteriore di un'urna cineraria etrusca* (fig. 2)³.

Alt. tot. m. 0,375; lung. m. 0,56. Alabastro volterrano. Senza coperchio.

Vi è raffigurata la scena, ripetuta in una quantità di esemplari e con notevoli varianti, della *morte di Eteocle e Polinice*. I due fratelli, morenti e cadenti al suolo, sono sorretti ciascuno da un compagno stante a tergo. Eteocle è ancora cosciente e sta appoggiato sul ginocchio destro a terra, mentre Polinice, all'estremità destra, è privo di forza e si lascia cadere sullo scudo posato al suolo. Nel centro appare qui (spesso manca) un uomo barbuto inginocchiato, in atto di deprecazione, con la destra alzata verso Eteocle, coperto di berretto frigio. Nella sinistra doveva impugnare uno scettro. Evidentemente è Edipo. Accanto a lui vedesi un ragazzino. Le due donne a

¹ Seguìto: vedi vol. XXIX, 1954, pag. 231 sgg.

² E. BRUNN-G. KOERTE, *I rilievi delle urne etrusche*, II, 1, LIII, 2 g.; DUETSCHKE, II, 352 (2).

³ E. BRUNN-G. KOERTE, *op. cit.*, II, 1, XVII, 2; DUETSCHKE, 353 (3).



Fig. 1 — *Parte anteriore di urna cineraria etrusca.*
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).



Fig. 2 — *Parte anteriore di una cineraria etrusca.*
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

tergo sono Giocasta (nel centro) e Antigone (a destra), la prima in atteggiamento disperato, con la sinistra alzata che oltrepassa il rilievo, verso Polinice, la seconda più calma, ma profondamente addolorata nell'espressione, con la



Fig. 3 — Urna cineraria etrusca.
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

testa reclinata sul braccio destro. All'estremità sinistra è aggiunta una Lasa alata che doveva reggere una face accesa. Molto danneggiata. III-II sec. av. Cr.

3 - Urna cineraria etrusca (fig. 3)⁴.

Cassa: alt. tot. m. 0,41; lungh. m. 0,545; prof. m. 0,20. Coperchio

⁴ E. BRUNN - G. KOERTE, *op cit.*, II, 1, XXXIX, 2; DUETSCHKE, 367 (17).

pertinente (?): alt. m. 0,38; lung. m. 0,61; prof. m. 0,20. Alabastro volterrano.

Vi è raffigurata la scena di *Perseo che libera Andromeda*, molte volte replicata. Il primo è raffigurato all'estremità sinistra, nudo ma con calzari e pétaso alati, e clamide che gli ricopre il petto, abbottonata sulla destra ricadendo ampiamente a tergo. Regge nella destra la testa della Medusa e nella sinistra reggeva una falce, mentre dall'avambraccio sinistro pende una borsetta. Nel centro, entro una grotta, è seduta Andromeda con le braccia alzate e le mani fissate alle pareti della grotta. Sta fissando il mostro marino (davanti a lei alla sua sinistra) che emerge dal mare. All'estremità destra



Fig. 4 — Parte anteriore di urna cineraria etrusca.
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

è seduto un vecchio calvo, in atteggiamento triste, nudo nella parte superiore del corpo: è Cefeo, padre di Andromeda. Alla sua destra è aggiunta la solita Lasa etrusca con face ardente, in atto di commiserazione.

Il rilievo è spezzato da un solco diagonale che, partendosi dall'alto a sinistra, passa tra Perseo e Andromeda andando a terminare in basso, alla metà del bordo. Sui lati minori è raffigurato un vaso tra due foglie.

Sul coperchio è raffigurato un uomo recumbente, dalla grossa testa caratteristica che tiene la patèra verticalmente con la sinistra e un rotolo con la destra.

Forti danneggiamenti al rilievo e ai bordi. Sec. I av. Cr.

Sul listello inferiore del coperchio è un'iscrizione latina ⁵: [CAECINA. / F.I TLABONI. VIX. ANNOS. XX.

⁵ C.I.E., I, 154; C.I.L., IX, 2, 2, 7069.

4 - *Parte anteriore di un'urna cineraria etrusca* (fig. 4) ⁶.

Alt. tot. m. 0,365 ; lungh. m. 0,68. Alabastro volterrano. Senza coperchio.

Vi è raffigurata la scena del *ratto di Elena*, in una delle numerose repliche. All'estremità sinistra vedesi la poppa della nave presso uno scoglio



Fig. 5 — *Urna cineraria etrusca.*
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

davanti al quale siede Paride. Sulla nave scorgesi il timoniere barbuto, stante, con la sinistra alzata in atto di sorpresa. Un marinaio siede più in avanti appoggiandosi agli scudi di protezione dei banchi dei rematori. Paride tiene con la sinistra l'impugnatura della spada che è nella vagina appoggiata verti-

⁶ E. BRUNN - G. KOERTE, *op. cit.*, I, XXV, 18; DUETSCHKE, 372 (22).

calmente a terra. Elena procede da destra verso di lui sospinta da un uomo imberbe con petaso, indossante un semplice perizoma, che posa la sinistra sulla spalla di lei e le stringe con la destra l'avambraccio destro. Dietro è un ragazzetto che, afferrando il manto, pure la spinge avanti. Elena è elegantemente abbigliata, con diadema e collana. Alla sinistra di Paride vedesi altro personaggio virile che tiene con la sinistra la spada nel fodero, mentre appoggia la mano destra sulla spalla sinistra di Paride. Indossa clamide e calzari. Sono aggiunte due Lase etrusche, una nel centro della scena in atto di stendere il braccio destro verso Paride, con la gamba destra avanzata verso di lui; l'altra all'estremità destra, avanza dietro il gruppo con Elena.

Molto danneggiata all'angolo inferiore sinistro, completamente rovinata la testa di Paride e quella del personaggio che lo segue; altri punti gravemente lesionati. E' ora tutta ricoperta da una vernice brunastra. Sec. III-II avanti Cristo

5 - *Urna cineraria etrusca* (fig. 5)⁷.

Cassa: alt. tot. m. 0,37; lungh. m. 0,58; prof. m. 0,19. Coperchio (sempre pertinente): alt. m. 0,40; lungh. m. 0,615; prof. m. 0,19.

Scena di *viaggio agli Inferi* su carro aperto a quattro ruote, tirato da due cavalli inquieti verso destra. La donna, che siede sul carro su un'alta sedia e posa i piedi su di un panchetto, tende le braccia in avanti verso un uomo che procede verso di lei a cavallo e protende pure la sua destra. Altro cavaliere più anziano procede pure dall'estremità destra verso sinistra in uguale atteggiamento. Notevole la posizione affrontata dai due cavalli anteriori (il destro del carro e quello del cavaliere di destra), con una delle zampe anteriori (la sinistra del primo e la destra del secondo) alzate in atteggiamento decorativo. Dietro alla donna sul carro ne appare un'altra che appoggia la mano sinistra al sedile. Espressivi i volti di tutti i personaggi, benchè ora molto danneggiati, come altri punti del rilievo, specie all'estremità sinistra.

Molto accurata la lavorazione del coperchio, esibente una donna recumbente, elegantemente abbigliata e ornata, dal volto espressivo con lo sguardo fisso in avanti, che tiene nella sinistra su due cuscini una melagrana (?), e nella destra un dittico aperto. Sec. III-II av. Cr.

Sul listello superiore della cassa si legge⁸: THANA. VELUI. S. ETHVIS. AVILS. LXIII.

6 - *Urna cineraria etrusca* (fig. 6)⁹.

Cassa: alt. tot. m. 0,44; lungh. m. 0,73; prof. m. 0,19. Coperchio: alt. tot. m. 0,355; lungh. m. 0,72; prof. m. 0,16 (pertinente). Alabastro volterrano.

⁷ E. BRUNN - G. KOERTE, *op. cit.*, III, LXXXIII, 10; DUETSCHKE, 376 (26).

⁸ *C.I.E.*, I, 158, dove la quarta parola è letta ETHRIS, mentre la lettura ETHVIS già data dal DUETSCHKE appare evidente dalla fotografia stessa, nonchè dall'autopsia dell'originale.

⁹ E. BRUNN - G. KOERTE, *op. cit.*, II, 2, CVII, 3; DUETSCHKE, 380 (30).

Scena vastamente replicata dell'incontro fra madre e figlio (?). Una donna giace nel letto entro una stanza raffigurata all'estremità destra del rilievo, fra pilastri con capitelli corinzi. Reca in testa una cuffia. Essa accoglie abbracciandolo un giovane che siede sul letto appoggiandovi completamente la gamba sinistra, mentre tiene la gamba destra tesa verso terra presso la gamba del letto, davanti al quale è un lungo panchetto basso. Egli indossa chitone clamide e stivali. Ma mentre la donna lo guarda fisso, egli volge la testa completamente indietro, guardando verso un folto gruppo di persone



Fig. 6 — Urna cineraria etrusca.
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

che empiono lo spazio restante, immaginate fuori della stanza, ma visibili dal di dietro. Il gruppo comprende due personaggi, uno imberbe e l'altro barbuto, provvisti di bastone (il primo nella sinistra, il secondo nella destra); segue una donna che appoggia la testa dolente sulla mano sinistra, appoggia il gomito sinistro sul polso destro, mentre con la mano destra sorregge la veste. Le è accanto una bambina abbondantemente abbigliata. Dietro è un guerriero con scudo e lancia, e infine all'estremità sinistra un uomo barbuto con aspetto nobile e autoritario che appoggia la sinistra su di uno scettro



Fig. 7, 8 — Parti anteriori di urne cinerarie etrusche.
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

e impugna un pugnale nella destra. Chiude la scena a sinistra un pilastro con capitello corinzio. Notevole l'efficacia delle espressioni talora assai affettate.

Il rilievo è spezzato da un solco verticale lungo il pilastro a sinistra della stanza da letto. Molti danneggiamenti qua e là.



Fig. 9 — *Urna cineraria etrusca.*
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

Sul coperchio è un uomo recumbente dal volto sostenuto che sorregge con la destra l'estremità superiore di un corno potorio desinente a protone equina e con la sinistra preme contro i cuscini una patera veduta da sotto. Sul bordo inferiore del coperchio leggesi¹⁰: A. TITE. A. CALE. CLANTI. APUNAS'. RIL. XXIII. Sec. III-II av. Cr.

¹⁰ C.I.E., I, 104

7 - Parte anteriore di un'urna cineraria etrusca (fig. 7)¹¹.

Alt. tot. m. 0,40; lung. m. 0,535. Alabastro volterrano. Senza coperchio.

Vi è raffigurata una scena della *Centauiromachia* molto replicata. Il centro è occupato dal centauro volto a sinistra in atto di scagliare un masso. Alla vita scorgesi una cintura attorcigliata al posto dell'originario cerchio di peli. La sua mossa è fermata da un uomo sbarbato armato di giavellotto nella destra, che alza la sinistra. Segue, a sinistra, un uomo barbuto inginocchiato e poi ancora due guerrieri imberbi all'estrema sinistra, pure reggenti lo scudo, come il precedente, con la sinistra; quello a tergo regge un sasso con la destra, quello anteriore uno spadino. Dalla parte destra del rilievo altri due guerrieri scudati sono in atto di brandire rispettivamente un'ascia e un parazonio con la destra. A terra un uomo è calpestato dal centauro.



Figg. 10, 11 — Urne cinerarie etrusche.
(Firenze, Palazzo Antinori-Aldobrandini).

Il rilievo è assai danneggiato, spezzata è la testa del primo uomo accanto al centauro e di quello calpestato. Sec. III-II av. Cr.

8 - Parte anteriore di urna cineraria etrusca (fig. 8)¹².

Alt. tot. m. 0,34; lung. m. 0,46. Alabastro volterrano.

Scena dell'*apparizione del marito defunto che chiama all'Ade la moglie superstite*. Nel centro vedesi un letto riccamente fornito, con sgabello davanti, su cui sta adagiata, colla vita sollevata, appoggiandosi all'avambraccio sinistro sui cuscini, una donna che tiene nella sinistra una melagrana e con la destra

¹¹ E. BRUNN - G. KOERTE, *op. cit.*, II, 2, LXX, 7; DUETSCHKE, 379 (29).

¹² E. BRUNN - G. KOERTE, *op. cit.*, III, LXV, 5; DUETSCHKE, 381 (31).

avanzata accoglie un giovane ammantato, col lembo del manto sollevato sulla testa inghirlandata, che si dirige verso di lei, appoggiando la gamba sinistra alzata sul panchetto. Alle estremità del rilievo, in posizione simmetrica, sono un uomo a destra e una donna a sinistra, ammantati pur essi, che alzano rispettivamente la mano destra e la sinistra in atto di stupore.

Superficie molto danneggiata; lavoro discreto. III-II sec. av. Cr.

9 - *Urna cineraria etrusca* (fig. 10) ¹³.

Cassa: alt. tot. m. 0,425; lung. m. 0,64; prof. m. 0,29. Coperchio: alt. tot. m. 0,41; lung. m. 0,56; prof. m. 0,18 (pertinente?). Alabastro volterrano.

Scena relativa al *mito di Enomao*, con la sua morte. Egli sta tutto armato fra due cavalli eretti e due altri stramazzanti al suolo. Al di sopra della corrazza appaiono, erroneamente indicate, le pieghe di un chitone. Più a sinistra è Pelope che regge una ruota del carro e infine all'estremità sinistra è aggiunta una Lasa alata che doveva reggere una face accesa nella destra. Sui lati minori è raffigurato un grifone alato.

Sul coperchio è una figura muliebre recumbente, molto elegantemente agghindata, velata, con diadema e collana, dallo sguardo espressivo fisso in avanti. Con la destra tiene un flabello fogliiforme verticalmente e nella sinistra un frutto (melagrana?).

Il rilievo è molto danneggiato alla superficie, manca completamente la parte inferiore della Lasa; anche il bordo superiore della cassa è danneggiato e la figura sul coperchio ha sofferto assai. Sec. III av. Cr.

Sul bordo inferiore del coperchio leggesi: LA. ARMNI. LS. PUISCNAL. RIL. LIV. È probabile che « puiscnal » sia dovuto a un errore del lapicida per il più normale « puscinal » ¹⁴.

10 - *Urna cineraria etrusca* (fig. 10) ¹⁵.

Cassa: alt. tot. m. 0,27; lung. m. 0,45; prof. m. 0,19. Coperchio (non pertinente): alt. m. 0,31; lung. m. 0,38; prof. m. 0,16. Marmo.

Notissima scena della monomachia fra *Eteocle e Polinice*, semplicemente affiancata da una Lasa etrusca per parte.

Sul coperchio figura virile recumbente enormemente accorciata e ridotta quasi alla sola parte anteriore, con la mano sinistra appoggiata sul cuscino e nella destra reggente un rotolo(?).

Lavoro andante nella cassa; rozzo nel coperchio.

11 - *Urna cineraria etrusca* (fig. 11) ¹⁶.

Cassa: alt. tot. m. 0,25; lung. m. 0,43; prof. m. 0,15. Coperchio: alt.

¹³ E. BRUNN - G. KOERTE, *op. cit.*, II, 1. XLI, 2 a; DUETSCHKE, 384 (34).

¹⁴ C.I.E., I, 29 (una parte di cui è I, 166, che va annullato, essendo dovuto alla lettura imperfetta, fatta dal DUETSCHKE di questa epigrafe).

¹⁵ DUETSCHKE, 383 (33).

¹⁶ E. BRUNN - G. KOERTE, *op. cit.*, III, LXXXII, 7b; DUETSCHKE, 385 (35).

m. 0,30; lungh. m. 0,145; prof. m. 0,17 (non pare pertinente). Alabastro volterrano.

Il rilievo sul fronte dell'urna rappresenta una delle tante scene di *viaggio agli Inferi*, su carro tirato da due cavalli, di una coppia di sposi riparati da una tenda a botte riccamente adorna. Dietro il carro è una serva adulta con un bambino che tiene un boccale. Davanti, in senso opposto, vedesi un cavaliere che in genere ha la funzione di battistrada. Molto piccolo è qui raffigurato all'estremità destra il guidatore, incappucciato (*cucullatus*), con una scure nella sinistra.

Sul coperchio è una figura virile recumbente che regge un rotolo nella destra e forse reggeva una patera nella sinistra. E' molto più danneggiato della cassa, il cui rilievo ha pure sofferto in parecchi punti e ai margini laterali. Sec. II-I av. Cr.

Sul listello inferiore del coperchio era un'iscrizione mal ricalcata modernamente col colore e da cui non si ricava pressochè nulla di sicuro¹⁷.

ALDO NEPPI MODONA

¹⁷ Non risulta in nessuno dei due *Corpora*.

Libri ricevuti

M. ROTILI, *L'Arte nel Sannio*, a cura dell'Ente provinciale per il Turismo di Benevento. Benevento 1952.

C. SEMENZATO, *L'architettura di Baldassarre Longhena*. Padova, 1954.

A. NEPPI MODONA, *A Guide to Etruscan Antiquities*. Firenze, Ed. Olschki, 1954.

W. G. CONSTABLE, *The Painter's Workshop*. Oxford University, 1954.

Images de Maredsous, Photos de Roland d'Ursel, Textes de la Règle de Saint Benoît. Editions de Maredsous, 1955.

M. L. GARRONI, *Annuario bibliografico di Storia dell'arte*: I (1952), II (1953). Ed. « L'Erma » di Bretschneider, Roma, 1955.

S. VON CLES-REDEN, *Les Etrusques*, tr. par Henry Daussy, Ed. B. Arthaud, 1955.

A. PICA, *Galliano*. Ed Pro-Cantù. Cantù, 1956.

Sommario

V. LASAREFF - Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentesca (con 23 illustrazioni)	3
J. DOERIG - Ritratti dell'imperatore Federico II (con 17 illustrazioni)	65
<i>Opere d'arte</i>	33
B. TOSCANO. Un crocifisso umbro (con 4 illustrazioni) — M. MEISS. Nuovi dipinti e vecchi problemi (con 28 illustrazioni) — M. SALMI. Lorenzo Ghiberti e Mariotto di Nardo (con 3 illustrazioni) — E. GOLFIERI. Inediti pittorici faentini della prima metà del Quattrocento (con 10 illustrazioni). — M. MURARO. Affreschi di Nicolò di Pietro e di Jacobello del Fiore a Serravalle (con 16 illustrazioni).	
<i>Appunti d'archivio</i>	183
J. MAC CRACKEN. The dedication inscription of the Palazzo del Podestà (con 3 illustrazioni). — W. COHN. Il Beato Angelico e Battista di Biagio Sanguigni — U. PROCACCI. Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte. — A. M. CRINÒ. Contributo allo studio dell'attività di Giusto Sutterman.	
<i>Recensioni</i>	251
F. ROSSI. <i>T. De Marinis</i> , La Biblioteca napoletana del re d'Aragona. — M. LENZINI MORIONDO, <i>P. Coremans et J. Lavalleye</i> , Les primitifs Flamands: Corpus de la peinture des anciens Pays Bas méridionaux au XVe siècle. — G. BRUNETTI. <i>L. H. Heydenreich</i> , Leonardo da Vinci. — M. LENZINI MORIONDO. <i>A. De Witt</i> , I mosaici del Battistero di Firenze. — M. PITTAGUGA. <i>B. Canestro Chioyenda</i> , L'ambone dell'isola di San Giulio. LA REDAZIONE. <i>R. Finzi</i> , Le sembianze del Correggio — ID. <i>H. Weigert</i> , Stilkunde.	
<i>Schede</i>	261
A. NEPPI MODONA. Sculture etrusche in collezioni private fiorentine (con 11 illustrazioni).	
<i>Libri ricevuti</i>	273

Finito di stampare il 29 Agosto 1956
nella Tipo-Litografia S.T.E.F.
via delle Ruote, 53 - Firenze

